GINTER ANDERS

KAFKA- ZA I PROTIV

G. ANDERS / KAFKA — ZA I PROTIV

DŽEPNA BIBLIOTEKA

20

Naslov originala:

Günther Anders

KAFKA

PRO ET CONTRA

Die Prozess-Unterlagen

S njemačkog preveo
IVAN FOHT

NARODNA PROSVJETA
Izdavačko preduzeće
Sarajevo

G. ANDERS

KAFKA — ZA I PROTIV

(OSNOVI SPORA)

Sarajevo

1955

Urednik
IVAN FOGL

Stajao je — oni su se tiskali oko njega — i jedan reče: „postao si dakle slikar! — ustvari bi bolje učinio da nam krpaš cipele".

On im odgovori: „Krpao sam vam ih, kamenje sam za vas nosio, vodu za vas crpao — za vas bih bio umro — ali me niste htjeli, pa mi u nametnutoj praznini svog zgaženog opstojanja nije preostalo ništa, nego da počnem slikati".

Pestaloci „Slikar ljudi"

Štamparski zavod »Veselin Masleša«, Sarajevo

PREDGOVOR

»Ja sam snažno primio ono negativno u mom vremenu, koje mi je vrlo blisko i koje nikada nemam pravo da suzbijam, već u izvjesnoj mjeri da zastupam. Nisam imao udjela na neznatnom pozitivnom, jednako kao i na onom najdaljem negativnom, naličju pozitivnoga. U životu me nije, kao Kjerkegôra, vodila nesumljivo već klonula ruka kršćanstva i još se nisam uhvatio za zadnje krajeve jevrejskog obrednog plašta što odlijeće. Ja sam konac ili početak.« (K a f k a, D n e v n i k).

Konac ili početak. Danas, kada ga jedni zahtijevaju kao nekakav početak, čak kao nekakvog sveca, drugi ga optužuju kao da je sukus konca i postavljaju pitanje: »Faut-il bruler Kafka?«[1]), nužno je izložiti sporna akta da bismo se odlučili. To ovim činimo.

In dubio pro reo.[2]) Pristupamo istrazi kao branioci, da bismo ispitali dokle možemo ići s pledoajeom. Ali, baš skrupulozna težnja za odbranom iznosi vrlo često na vidjelo crte, koje svojim karakterom neoporecivo terete. Ne možemo reći da ćemo samo kao branioci provjeravanje i napustiti.

---

[1]) Treba li spaliti Kafku? — Sve primjedbe označene samo brojevima su prevodiočeve. Autorove su obilježene brojevima sa zvjezdicom i nalaze se na koncu knjige.

[2]) Pravnička fraza, kojom se želi reći, da nedostatak dokaza ide u prilog okrivljenog.

Ne treba unaprijed presuditi da li je on bio filozof, romanopisac ili homo religiosus.[3]) Činjenica da se on ne može identifikovati prema uobičajenim klasifikacijama, tj. prema literarnoj podjeli rada i etiketisanju robe, kočila je istina u početku povoljnu prođu njegovih knjiga, ali poslije im baš garantirala uspjeh. »Nous ne classerons pas Kafka inclassable«[4]) (E. Mounier, »Introduction aux existentialismes«, Esprit, april 1946, str. 526).

Djelo koje se može bez daljnjeg socijalno svrstati jeste »jedno između ostalih«: attitude[5]) prema njemu predodređena je attitudom prema genusu kao cjelini, ono je dakle jednostavno i neuzbudljivo. No ako čitaocu ostaje nejasno šta se od njega traži i u kojoj ga mjeri to obavezuje, da li se zabavlja, informiše, prenosi u snove, zastrašuje, izgrađuje ili moralno šiba, on se najdublje uznemirava. Na ovoj »hibridnosti« počiva Kafkin uspjeh jednako kao i Hajdegerov.

Razlike u tumačenjima Kafke ne leže u »gluposti« interpretatora, već u tome što je sam objekt veoma složen. Diskusija oko Kafke potsjeća na raspravu iz »Hiljadu i jedne noći« o »pravoj« boji sedefa. Ne radi se o tome da se otkrije »prava« boja sedefa, nego da se dobije uvid u situaciju, u kojoj se sedefni objekti pojavljuju i da se prosudi pitanje o »koristi i šteti« tih blistavih predmeta.

Nekog autora ozbiljno uzeti znači: ne govoriti samo o njemu. Jer, značajan je onaj pisac koji reprezentuje nešto drugo i ima konsekvence za to drugo. Budući da Kafku uzimamo ozbiljno, postavićemo ga dakle u

[3]) Religiozni tip čovjeka.

[4]) »Ne uvrštavajmo neuvrstivog Kafku«.

[5]) Attitude je francuska riječ i znači ponašanje, stav prema nečemu.

široko razvijeni horizont općih (moralnih, religioznih, filozofskih, historijskih, društvenih i literarnih) problema.

Ovaj rad je dat, u svakom slučaju što se tiče osnovnih analiza, već pred više godina: nastao je kao prerada predavanja »Teologija bez boga«, koje je održano 1934 godine u pariškom »Institut d'Etudes Germanique«.

Nije namijenjen da bude uvod, rađe komentar. To znači: neka se koristi pored ili poslije Kafkine lektire.

New York, 1946.

OVAJ SVIJET KAO SVIJET S ONU STRANU

Kafka unakažava da bi odredio

Monah Maksimus Planudes, koji je u XIV stoljeću objavljivao bajke što su kolale pod imenom Ezopa, kaže, da je Ezopovo lice bilo monstruozno ružno, tako deformisano da se čak nije moglo razaznati. Sam Ezop ne bi mogao pronaći bolju bajku o bajci: jer, istine bajke proizlaze iz unakaženja.

Time dolazimo do Kafke. Izgled Kafkinog svijeta izgleda pomjeren. No Kafka pomjera prividno normalni izgled našeg suludog svijeta, da bi nam pokazao kako je sulud. Ali, on s ovim suludim izgledom postupa ujedno kao s nečim potpuno normalnim i time opisuje baš tu suludu činjenicu, da suludi svijet važi kao normalan.[6])

Umjesto da se uoči ovaj dosta providan metod, gledalo se samo u ono što je u izgledu njegovog svijeta apartno i to se ocjenjivalo kao nešto supranaturalno, ili kao nešto fantastično, ili kao mitsko, ili kao simboličko. Ali Kafka nije ni probirač, ni svetac, ni sanjar; nije ni kovač mitova ili simbolist, barem na prvom mjestu ništa od svega toga. On je realistički basnopisac. Unakaženje kao metod svima nam je dobro poznato:

[6]) Na njemačkom jeziku riječi pomjeren i sulud imaju isti korijen: »ver-rückt«, »verrückt«. Isto tako i riječi »unakaziti«, »utvrditi« i »postaviti u nešto«: »entstellen«, »feststellen«, »hineinstellen«, koje se javljaju kasnije.

moderna prirodna nauka, da bi stvarnost istražila, stavlja svoj predmet u jednu umjetnu, eksperimentalnu situaciju. Ona uspostavlja jedan poredak u koji unosi predmet i time unakažava objekt: no rezultat je određenje. Ako je gledamo s ovog stajališta, današnja književnost romana je beziznimno nemoderna. U najboljem slučaju opisuje ono što vidi. Kafka naprotiv, i kasnije Breht, uspostavlja izopačene situacije, u koje stavlja svoje pokusne objekte — današnje ljude. Radi određenja. Jedan biološki eksperiment u institutu za psihologiju životinja ne izgleda, naravno, toliko »realistički« kao Hagenbekov zoološki park. Jedan Kafkin eksperimentalni poredak svakako ne izgleda toliko realistički kao jedan Golsvortijev ljudski park. Ali, njegov rezultat je realistički.

Kafka prekrštava

U znatnom dijelu Kafkinog djela radi se o Jevrejima. Tako u romanu »Zamak«, tako u pripovijeci »Jozefina«. Ali, riječ »Jevrej« dolazi rijetko. Štaviše, u partijama koje su nazvane »Kineski zid«, riječ »Jevrej« je posvuda nadomještena riječju »Kinez«. Zašto Kafka ovako zamjenjuje imena i time nesumljivo otežava razumijevanje?

Ponovo zbog jednog spoznajnog razloga. Da bi, naime, unaprijed otstranio predrasudu koja se automatski veže uz imena, da bi čitaoca, pa i samog sebe prisilio da otvoreno i bez predrasuda gleda u stvari koje želi reći, da, dakle, zauzme stav, koji bi što je moguće manje smetao da se istina nađe, prikaže, posreduje i akceptuje.[7]) Ako realizam ima jedan filozofski smisao, onda je to ovaj.

[7]) Primi, prihvati.

Svakako, ne treba zamišljati ovo Kafkino »prekrštavanje« kao jedan akt prevođenja, koji bi uvijek iznova bio svjestan; njegove preoznake nemaju gotovo ništa zajedničkog s onim iz »Persijskih pisama« ili »Guliverovih putovanja«: »otuđujući« obrat je kod njega takoreći prirodan. Već u prvom zahvatu predmet A za njega znači B, a predmet B se već u prvom fiksiranju javlja kao C. Kad bi se Kafka morao u neku svrhu poslužiti jednim posebnim zahvatom, ne bi ga koristio radi otuđivanja, već naprotiv, da bi otuđivanje omeo.

»Prirodni« obrati koji otuđuju nisu nam po sebi nepoznata pojava. Ne čudi nas kad jedan kemik u svom laboratoriju vodu naziva i postupa s njom kao s H_2O, a ne kao s pitkom tečnošću. Začuđuje nas ono prekrštavanje koje se vrši individualno i koje nam je upućeno, a da nam prevodilac nije izričito predao u ruke i verifikovao svoj ključ za prevođenje. A to je slučaj kod Kafke. Zato je njegovom čitaocu potrebna jedna »uputa za upotrebu«.

Kafkin se metod, dakle, sastoji u tome, da zamjenjujući etikete uklanja predrasude vezane uz etikete i time omogući da se dođe do sudova bez predrasuda. On radi potpuno u ovom smislu, kad na stvari lijepi nerazumljive etikete. Evo, on opisuje na pr. objekt »odvadek«, čija se funkcija sastoji baš u tome, da nema nikakve funkcije. Ali, uvođenje ovih »besmislenih« i prividno besmisleno označenih objekata, besmisleno je jednako malo, kao što je činjenica da postoje »krivo« etiketisani. Ovaj predmet nas potsjeća na sve vrste objekata i mašina, s kojima čovjek postupa iz dana u dan, premda njihovi učinci nemaju nikakve direktne veze s ljudskim potrebama. Čovjek današnjice dospijeva nebrojeno puta pred aparat, čije mu stanje nije poznato i prema kojem može održavati samo »otuđene« odnose, jer su mu odnosi u sistemu ljudskih potreba beskonačno posredovani: »otuđenje« nije nikako jedan

trik filozofa ili pisca Kafke, već pojava u današnjem svijetu — samo što je u svakidašnjem životu ovo otuđenje prikriveno ispraznim navikama. Kafka svojom tehnikom otuđenja otkriva prikriveno otuđenje svakidašnjice — dakle, time je ponovo realist. Njegovo iznakaženje »određuje«.

U otuđenom svijetu priroda postaje »natura morte«, a i sam bližnji često tek prosta »stvar«. Nije čudo, da kod Kafke stvari igraju izvanrednu ulogu; u pripovijeci »Kažnjenička kolonija« jednako kao i u »odvadeku«. Ali, kad se predmeti ili aparati uvode u basne kao junaci, zbiva se nešto fundamendalno novo sa starom klasičnom basnom. U njoj je životinja bila junak basne, naprosto zato što je uzeta kao neka vrst čovjeka: tako u bajkama. Basne se temelje jednostavno na pričama životinja koje govore; pričama, za koje parabole svjesno leže vrlo daleko. Tek u onom historijskom ili prethistorijskom momentu, kad su čovjek i životinja shvaćeni kao supstancijalno različiti, data je parabolika, svjesno zamjenjivanje čovjeka i životinje. Ali, ovo zamjenjivanje je jedna pojava u istom smislu kasna i moderna, kao, recimo, Ovidijeve metarmofoze ljudi u životinje, koje donekle pretstavljaju »obratne metamorfoze«, jer su se baš bića (ili sile), što su kasnije morfološki uzeti kao nešto ljudsko, prvotno shvatali kao životinje (Artemida kao košuta, Prometej kao orao: Rajnahova teorija).

Ali, antičko zamjenjivanje čovjeka i životinje, što se koristilo u didaktičke svrhe, imalo je svojevrsno moralno značenje za kršćansku Evropu. Nije nikako slučaj da je životinja, sve do La Fontena, Lesinga i Getea ostala f a b u l a e p e r s o n a:[8]) dok u basni životinje rade i govore kao ljudi, misli se obratno — inverzija: ljudi su životinje. A ovaj stav: »ljudi su životinje« pretstavlja temelj kršćanske antropologije i morala. Još Kant govori o »životinjskom« u ljudima.

Međutim, danas ovo kršćansko poistovjećivanje nije više u prvom planu. Kad danas čovjek izgleda »neljudski«, nije to zato što bi posjedovao »životinjsku« prirodu, već što je potisnut u f u n k c i j u s t v a r i. Zato je današnji basnopisac, da bi ožigosao škandal da su »ljudi stvari«, izmislio basnu, u kojoj se stvari javljaju kao živa bića. Ovu konsekvencu je Kafka povukao. Kao prvi. Ili skoro kao prvi. Imao je jednog prethodnika. »Stô se preobražava«, kaže se u jednoj glasovitoj knjizi, »u jednu čulno natčulnu stvar. On ne stoji više na tlu sa svojim nogama, već se postavlja na glavu i u svojoj drvenoj glavi porađa mušice, mnogo čudnovatije, nego da je počeo plesati od svoje volje«. Ne, to nije Kafkin »odvadek«. A nije ni Tikov. Poov ili Gogoljev objekt, već sto koji je postao roba u četvrtom paragrafu prvog odjeljka prvog dijela prve knjige Marksovog »Kapitala«.

Kod Kafke zapanjuje da zapanjujuće nikog ne zapanjuje

Kod Kafke ne uzbuđuju predmeti i događaji kao takvi, već činjenica, da njegova bića na njih reaguju kao na normalne predmete i događaje — dakle bez uzbuđenja. U njegovoj lektiri djeluje tako užasno svakodnevnost groteske, ne to, što se Gregor Samsa ujutro budi kao kukac, već što u tome ne vidi ništa neobično. Princip, koji bi se mogao nazvati »negativnom eksplozijom«, sastoji se u tome da tamo, gdje bi se mogao očekivati fortissimo, ne dolazi čak ni pianissimo, već svijet jednostavno nepromjenjeno zadržava jačinu u zvuku. Ustvari, ne zapanjuje ništa toliko, koliko neza-

[8]) Ličnost u basni.

čuđenost i naivnost, s kojim Kafka uskače u najčudnije zgode.

Na početku pripovijetke »U kažnjeničkoj koloniji« napr., jedan oficir pokazuje nekom istraživaču jednu vrlo kompleksnu i krajnje svirepo zamišljenu mašinu za izvršenje smrtnih presuda, mašinu, kakvoj niko ništa slično nije vidio prije Hitlerovih mašina za masovna umorstva. Ali, kad govori o toj mašini, oficir se služi samo epitetom »osobito«, dok istraživač ima prosto »malo smisla za aparat«: ton ostaje nenametljiv, ličnosti u svom sudjelovanju su nenaklonjene svakom superlativu, a Kafkina spokojna mirnoća izgleda da je — za razliku od svih svjesnih i programatski nadrealističkih attituda — više od svega udaljenija od ma kakve »Epatez le bourgeois«[9]) namjere... osim ako se opet sama ova neupadljivost ne shvati kao jedna vrst suptilne insolencije[10])... što bi prema Kafki bilo nedopušteno.

Ili, ono vrlo neobično djelo »Jozefina, pjevačica«, u kom se (tobože kao da jedan miš pripovijeda) opisuje primadona miševa, koju religiozno obožavaju i koja svojim tužnim pjevanjem izaziva apsolutni respekt i predanost. Ma kakav smisao imala ova pripovijetka (vidi stranu 99). Kafka uzima ton kao da pretpostavlja da je i za slušaoca nešto po sebi najrazumljivije i najsvakodnevnije, kad sluša pripovijetku iz usta jednog miša.

Ova nesklonost prema senzacijama što se očituje u tonu, ovo neupozoravanje na neobičnosti daje neobičnom, pa čak često i strašnom jednu sasvim naročitu malograđansku lagodnost. Ovaj proizvod mješavine g r o z o t e i u g o d n o s t i izgubio je danas nesumljivo svoju čudnovatost koja je prvom čitaocu pravila utisak o suludosti. Svi mi znamo za »salone«, koje su zapovjednici logora za istrebljenje opremili mekim namještajem, gramofonima i noćnim lampama uz same gasne instalacije. K-ova stambena soba u gimnastičkoj dvorani »Zamka« nije ništa fantastičnija od »salona« u gasnim logorima, koji su njihovim korisnicima izgledali, dakako, normalni. »Suludo« ukrštavanje miljea, koje Kafka ovdje provodi, ustvari je opisivanje stvarnosti; opisivanje činjenice, da danas »svijet dužnosti« i privatni »svijet doma« nemaju doduše mnogo čega zajedničkog, ali da se oba ova »svijeta« ipak u stvarnosti kao jedan svijet poklapaju, ili bar sijeku. U praksi je ubica masa sredstvima industrije i prijatni otac porodice jedan isti čovjek. — No budući da potpuna diskrepancija »životnih sfera« važi u socijalnom pogledu kao nešto prirodno, a preneraženje ili užasavanje ne može na koncu biti za prosječne ljude nikakvo trajno raspoloženje, Kafkina je metoda, zapanjujuće postaviti kao ono što ne zapanjuje, potpuno realistička.

[9]) Namjere da se »građanin zapanji«.
[10]) Drskosti.

Gledano čisto tehnički ovo de-senzacionalizovanje postiže se opet pomoću one m e t o d e i n v e r z i j e, što smo je prije pomenuli. To znači: s u b j e k t i o b j e k t se i n v e r t i r a j u ili zamjenjuju kao i u svim basnama. Ovo zvuči čisto gramatički, ali ima mnogo šire značenje. Kad Ezop hoće u svojim basnama da kaže: ljudi su kao životinje, on izlaže: životinje su ljudi. Kad Breht u svojoj operi »Tri groša« hoće da kaže: građani su razbojnici, on prikazuje razbojnike kao građane. Kada Kafka hoće da kaže: ono što je u našem svijetu prirodno i što ne zapanjuje, strašno je, on invertira: strašno ne zapanjuje.

Ova tehnika basne s »inverzijom« ima svoju strogo didaktičku funkciju. Kad Kafka nekome naprosto predoči, kako ono zapanjujuće u stvarnosti malo zapanjuje i ono strašno malo straši, baš će tim predočenjem pobuditi zapanjenost i užasavanje, mnogo više, nego kad bi pustio da žrtva ubilačke mašine urla poput Ajaksa,

Stvari koje samom čitaocu romana izgledaju kao jedna suptilnost u onome što je, kako bi Anglosasi rekli, »understating«[11]), kod Kafke je u najmanju ruku i pedagoška mjera.

Kafka daje »potencirane slike« Apologija[12]) ove irealizacije

Ako stanovniku velikog grada želimo na jasan način pokazati ružnoću njegovog grada, na njega ćemo snažnije djelovati jednom umjetničkom mapom sa slikama ružnih kuća, nego ako ga provedemo po ulicama, kojima i onako svakodnevno prolazi. Ako nekom antisemiti želimo predočiti njegove predrasude, djelovaće na njega prije riječi »Nathana der Weise«[13]), nego jednog živućeg evropskog Jevrejina. To će reći: s l i k e kao takve, pa i kad odražavaju dobro poznate predmete stvarnosti, omogućavaju jedan novi stav i daju priliku da se sudovi o njima revidiraju; u svakom slučaju, one sistiraju[14]) uigrane i mehanizovane reakcije, koje dobijaju ulogu nasuprot »samim stvarima«. Jedna od najznačajnijih odgojnih funkcija umjetnosti sastoji se u ovom sistiranju mehanizovanih odgovora. Aristotel je potpuno opravdano pridavao važnost »mimesisu«, »oponašanju koje odražava«, što su estetičari izraza ismijali kao jednu naivnost.

Ako je iko bio svjestan ove funkcije »slike«, bio je to Kafka. On zapravo ide i korak dalje, nego što to umjetnost obično čini: neke od njegovih slika su naime slike »na potenciju«, **slike slika[15]).**

Uzmimo da jedan slikar prikazuje cirkusku jahačicu (kao Sera u svojoj čuvenoj slici), tad je njegovo likovno djelo »slika prvog stepena«. Kafka nam isto tako daje sliku jedne cirkuske jahačice (»Na galeriji«); ali, za razliku od Seraa, ne pretstavlja nam je direktno, već je prenaša u jednu bezmjerno dugu pogodbenu rečenicu (primjer: vidi na strani 73): on dakle još jednom oduzima samoj slici njen (već reducirani, uzet »kao da...«[15]) realitet, na sličan način, na koji je u slici prvog stepena »stvarnoj« jahačici bila oduzeta njena realnost, i time irealizaciju provodi do krajnjeg ekstrema.

No mi smo navikli, da pregnantnost prikazanog predmeta opada »iteracijom«[16]) preslikavanja: ako jedna slika pokazuje sobu, koja sadržava i druge slike, ove će »slike slika« djelovati površinski i razvodnjeno. Kod Kafke je upravo suprotan slučaj: kako svoje slike drugog stepena iscrtava skrupulozno i do najsitnih detalja, nastaje **diskrepancija između ekstremne nestvarnosti i ekstremne tačnosti; ova diskrepancija pak stvara sa svoje strane jedan šok, a ovaj šok opet osjećaj najakutnije stvarnosti.**

Ova istovremenost irealiteta i preciznosti, te šok realiteta što proizlazi iz kolizije, osjetili su doduše »nekako« svi interpretatori, ali, neskloni da vezu stvarno rasvijetle, rješavali su problem time što su to poklapanje preciznosti i nestvarnosti klasifikovali kao nekakav proizvod »sna«.

U modernoj umjetnosti postoji samo jedan jedini analogon Kafkinim »slikama na potenciju«: Diznijevi cartooni.[17]) Kad se »brod«, tetovisan na tijelu mornara (dakle slika drugog stepena), započne ljuljati i na koncu se još i prevrne, tad ovaj Diznijev pronalazak proizvodi

[11]) »Understating« — potcijenjeno, umanjeno.
[12]) Odbrana, teorijska nadgradnja.
[13]) Poznato Lesingovo djelo u kojem zastupa vjersku trpeljivost. »Mudri Natan« (1779).
[14]) Sistiraju — obustavljaju, prekidaju.
[15]) Njem. izraz »als ob« (kao da) označuje stvarnost pod pretpostavkama ili neko ponašanje, odn. stanje, koje se temelji na fiktivnim pretpostavkama.
[16]) Ponavljanjem.
[17]) Crteži.

jedno dejstvo, koje daleko prelazi prosti komični efekt: stepeni realiteta se ispremeću i ova ispremetanost ispunja nas grozom.

Dakle, mrseći stepene realiteta, Kafka namjerno postiže didaktičke efekte. Budući da on, kao kritičar svog vremena, shvata da su bezbrojne pojave, koje se smatraju nesumljivo realnim, čisto ideološke i opaža da su druge, čija se realnost skriva ili briše, vrlo realne, pokušava da uzdrma čvrste temelje onoga što se smatra stvarnim ili nestvarnim. Ova »revizija« zahtijeva jedne vrste **revisio,** tj. metodu da se na nov način gleda. Kafka ovu metodu izgrađuje svojom tehnikom potenciranog otslikavanja.

Čovjek je tuđ i mora se afirmisati

U psihopatologiji se naziva »alopraksijom« prisilni postupak bolesnika, koji, umjesto postupka koji želi i traži, vrši jedan drugi. Kod Kafke se ustvari može govoriti o jednoj odgovarajućoj »alologiji«.[18]) Ne treba misliti, da Kafka ono što je trebalo reći, prevodi nekako naknadno u svoj slikovni idiom: ma šta spomenuo, nazvao ga je već lažnim imenom. Kako to da je Kafka mogao ovu metodu koja začuđuje i otuđuje usavršiti u tolikoj mjeri?*

Jer je sam bio »tuđinac«.

Kao Jevrej nije potpuno pripadao kršćanskom svijetu. Kao indiferentni Jevrej — a to je u biti bio — ne potpuno Jevrejima. Kao čovjek koji govori njemački, ne potpuno Česima. Kao Jevrej koji govori njemački, ne potpuno češkim Nijemcima. Kao Čeh ne potpuno Austriji. Kao službenik osiguranja radnika, ne potpuno građanstvu. Kao sin građanina, ne potpuno radništvu. No ni birou nije pripadao, jer je osjećao da je pisac. Ni pisac također nije bio, jer je svoje snage žrtvovao porodici. A »u svojoj porodici sam više tuđ od svakog tuđinca«. (Pismo njegovom ocu).

Čak i to što ne pripada Jevrejima opet je jedan dvostruki pariatum:[19]) on više ne pripada građansko-evropskim Jevrejima, od kojih potiče; čini mu se da njihovo jevrejsko obrazovanje ne pruža pravu egzistenciju. Ali, on zapravo ne pripada ni Jevrejima što žive kao narod na Istoku, koje je upoznao preko jedne istočno-evropske pozorišne grupe; oni su ga doduše svojom jedinstvenošću osvjedočili da su ono što jesu; ali, što je razumljivo, ponašali su se prema njemu kao prema čovjeku koji već vrlo dugo nije pripadnik. U »Traganjima jednog psa« on opisuje ovakav dvostruki pasji život. »Kad se sada«, priča pas »prisjećam i vratim u vremena kad sam još živio u sredini psećje zajednice... pas između pasa, smatram, da ipak tamo odvajkada nešto nije bilo u redu, da je postojao nekakav mali prelom i da se nametala izvjesna laka nelagodnost i u najčasnijim priredbama«. No zatim susreće jedan čopor pasa, čiji mu je miris ostao nezaboravan. To su bili čudesni svirači, on ih je zapitkivao, ali **»oni nisu odgovarali, ponašali su se kao da nisam bio prisutan«.** On je htio ovim psima koji pretstavljaju istočne Jevreje privesti svoje, ali oni su ga se otresli. Ukratko: Kafka je bio dvostruki parija između obije grupe Jevreja, koji nisu mogli biti »njegovi ljudi«. Time što ovako višestruko nije pripadao, nekako je inficiran Kafkin pojam o svijetu: sad u prvom

[18]) T. j. on ne može da kaže ono što je mislio, već ispada suprotno.

[19]) Crkveno latinski: izravnanje.

planu njegovog pojma o svijetu leži **ova** supstancijalna grupa, u kojoj ne sudjeluje, sad **ona** — iako najčešće pod »svijetom« misli na **cjelinu** onoga, u čemu on **nije,** tj., na svijet moći.

Ovakve su dakle bile konstelacije u kojim se on pojavio. Pri stvaranju svijeta na njega se nije mislilo. »On samo smeta« — kako u romanu »Zamak« kaže seoski sekretar Momus o geodetu K.-u. Gdje god se obrati, svijet su — drugi. I ne može se afirmisati. Čitav njegov život je zapravo jedno jedino besprekidno traženje potvrde da postoji. Jednako i život njegovih »junaka«. »Nikad nije bilo jednog razdoblja, u kojem bi u samom sebi bio osvjedočen da postojim.« »Razgovor s jednim moliocem«, Kafkin najraniji rad).

Ovaj stav ne može se uopće dovoljno ozbiljno uzeti. Zašto je kod Kafke tako naglo jenjala snaga druge Karteziusove Meditacije, snaga dokaza »Cogito ergo sum«[20])? Zašto je postala tako nemoćna da je (kako će kasniji citati pokazati) baš otkrivenje svoga Ja moglo paradoksalno poslužiti kao dokaz vlastitog nepostojanja? Razlog je jednostavan: svoje Ja Kafka je otkrio kao jedan **»tuđinac«** — a tuđinac »nije«[21]); jer »riječ »Sein« na njemačkom znači«, kako Kafka piše deset godina iza »Razmišljanja«, »oboje: »postojanje« i »pripadnost« nečemu«.[22]) I ko »pripada«, treba da kaže: **»Ergo sum«.** Prethodno naime ja »nisam«. »Dobro jutro«, pretstavlja se čovjek u njegovom ranijem »Razgovoru s jednim pijanim čovjekom«, »imam dvadeset i tri godine, no još nemam imena«. **Non sum.**[23]) I ovo »non sum« ostaje nepromijenjeno tokom čitavog razgovora: jer, razgovor je samo monolog, u kojem je funkcija sagovornika ograničena na to, da se uopće ne uzima u obzir, da se, ukratko, tretira kao mjehur sapunice.

Ako ne shvatimo Kafkin pojam o biću, ostaće nejasan cilj, sadržaj i struktura njegovih romana i pripovjedaka. Zato naglašavamo još jednom: dok je kroz povijest emancipacije individuuma baš ono »neuslovljeno« »Ja«, Ja kojim ništa ne upravlja i kojeg ništa ne veže, pretstavljalo sveukupni pojam o biću (»biće« jednako »sloboda«) za Kafku »postoji« samo uslovljeno, vezano ja. A Kafka opisuje ne toliko ono »postojeće«, svijet, u kojem individuum »jeste«, već kojem ne pripada, dakle, ne bivstvuje. Ili tačnije: opisuje postojeći svijet onako, kako tuđincu izgleda (naime tuđ) i zdvojno nastojanje nepostojećeg individuuma (naime nepripadnika), da ga svijet primi.

Doduše, današnja univerzalna »otuđenja« (između ljudi i svijeta koji je postao roba, između čovjeka i čovjeka) nema ništa zajedničkog sa specijalnim konstelacijama u kojim je Kafka nastao, s činjenicom da je pripadao tolikim grupama i svakoj samo »napola«. Ali, specijalno Kafkino tuđinstvo bilo mu je donekle šansa da može uvijek na sve gledati samo s očima koje otu-

[20]) Dekartov stav »Mislim, dakle jesam« je nastao kao dokaz o postojanju subjekta koji je on zasnovao u samom sebi. A Kafka je upravo ovo unutarnje uvjerenje izgubio.

[21]) Na njemačkom se ovo »nije« piše sa dvije riječi: ist nicht«, a Anders pod navodnike stavlja samo riječ »ist«. Ovo »nije« ima značenje: ne postoji.

[22]) »Da-sein« i »ihm gehören«. I u našem jeziku se može otkriti da »postojati« i »pripadati nečemu« imaju zajedničke smisaone i predodžbene korjene. Mislim, naime, na riječ »je«, koju upotrebljavamo i kad želimo za nešto reći da postoji (»to jeste«) i kad želimo reći da subjekt pripada jednom predikatu (npr. »Čovjek **je** društveno biće«, što znači, čovjek pripada društvu).

[23]) Latinski: »nisam«.

đuju. I sigurno nije bio slučaj da su baš dva Jevreja najpotpunije formulisali otuđenje: Marks u svojoj analizi fetiškog karaktera robe i Kafka u svom opisivanju svijeta kao svijeta s onu stranu.

Za Kafku onaj svijet je ovaj svijet. Njegov život je doživotno pridolaženje

Kažemo »onaj svijet«. I većina interpretatora koji Kafku prenagljeno prikazuju religioznim, bili bi s ovom riječju zadovoljni. Ali samo s riječju. Jer, onostrani svijet, o kojem se kod Kafke radi, baš nije ništa izvan svijeta, već svijet sam, sam ovostrani svijet. On, odnosno njegov junak K., stoji izvan, »s onu stranu ovog svijeta«: time ovaj svijet postaje onaj svijet. — Isto tako identifikovanje »svijeta« s »drugim svijetom« ne znači da se kao u utopijskom socijalizmu buduće stanje na zemlji prikazuje kao raj.[3*] Kod njega onostrani svijet nije budućnost, nije svijet koji će doći, već **postojeći** svijet. Ako treba nešto »doći«, to je opet on, tuđinac; jer, on treba prispjeti, pridoći. Kafkino glavno djelo »Zamak«, najbolja je potvrda za ovu tezu.

Ovo je naime sadržaj »Zamka«: jedan čovjek, K., pozvan je tobože u neki seoski zamak i dolazi u ovo selo jedne večeri. Želio bi da ga prime. No oni koji su ga pozvali, ne znaju ništa o pozivu: dakle, ne primaju ga, mada ga baš ne otpravljuju. Čitav njegov daljnji život — čitav daljnji sadržaj knjige — sastoji se od hiljadostruko ponovljenih pokušaja i nastojanja da ga ipak prime. To znači: njegov čitav život je trajno rađanje, beskonačni »dolazak u svijet«.

Silna distanca koja u pravim religijama postoji između nebeskog i ovog svijeta, između creatora i creature[24]), takozvana **transcendencija** — ovdje postoji između K-a i svijeta, koji mu, kao totalno i totalitarno institucionalisani svijet moći, ostaje nedostiživ. K. dakle ne »živi« (kad život po Hajdegeru znači »biće u svijetu«); njegov život je uglavnom antišambriranje. Istina, došljak je »na neki način« u svijetu; ali on je u njemu upravo u tolikoj mjeri da mu je dovoljno da uvidi, kako u njemu nije. Brojne Kafkine basne i roman »Amerika« počinju sa situacijama u kojim neko dolazi, koje se u osnovi ne razlikuju od situacije u »Zamku«. Sve one prestaju kao **uzaludni** trud da se prispije. »Nedostaje obmana o tome, da je sve tek početak, pa čak ni početak... (Dnevnik 122, 1921.). I 1922: »U mom uredu još uvijek računaju, da moj život konačno započinje, a ja sam na kraju.«

Konsekvence neprekidnog dolaženja

Dok se u romanima građanskog svijeta smatra da se čovjek »izobražava« kad urasta u ovaj svijet, Kafka ovaj svijet opisuje spolja, a urastanje kao nasjedanje. Junak **ne** pripada svijetu. Baš u ovoj eks-centričnosti sastoji se Kafkin realizam. Jer, za većinu današnjih ljudi je svijet — koji se u teoriji saznanja ionako već dugo naziva »spoljnjim svijetom« — postao »spoljni«. Time će junak u jednom negativnom smislu postati osnovni lik, jer u odnosu na postojeći svijet, izgleda apsolutno kao »niko i ništa«. On je središte romana poput središta kruga: nema rasprostrtosti.

Za Kafku »postojati« istina znači: vječito dolaziti a nikad ne moći prispjeti, dakle »ne postojati«; ali, kako

[24]) Stvoritelja i stvorenja.

s druge strane ne može poreći, da je ipak na neki način u svijetu, on nepostojanje mora preobući, odnosno pronaći međuoblike između bića i nebića. Ove međuoblike nalazi klasičnim manirom time što nebiću pridaje vremenske oznake: ono postaje »biće koje još nije« ili »biće koje više nije«. U pripovijeci »Lovac Grakus« napr., on rađanje prikazuje kao umiranje, kao »umiranje u svijetu«: pred mnogo godina pošao je Grakus u smrt (»da se rodi«), ali, nepažnjom onoga koji mrtve prevozi čamcem, nikad nije došao u carstvo sjenâ: njegovo postojanje je dakle ujedno i **biće koje još jeste** i **biće koje više nije,** ne naprosto vremenski neutralno nebiće.

S druge strane, Kafka osobu koja nikad neće prispjeti (budući da je »ipak nekako tu«) preobražava u osobu koja principijelno **dolazi prekasno,** a život u jurnjavu od mjesta do mjesta: čim dođe, pokaže se da na njega nisu mislili. Ovo je isključiva tema djela »Bračni par« i »Svakodnevna zabuna«. U tim pripovijetkama nezgode se svode na to, da je svijet, koji se umeće između putnika i njegovog cilja, previše jak: svojim detaljima nekako preplavljuje put. Shvati li se sam život kao put (što Kafka, pozvavši se na Lao Tsea i čini), svaki novi dan donosi novu dužnost, koja »odvodi od cilja«: ona opet vodi novima, i, premda neprestano u pokretu, dolazimo uvijek prekasno — opis koji svakako važi za ljude kojima je, poput Kafke, temeljito nejasno, kakve razmjere i prostor u izboru zauzimaju njihove obaveze; a za njega, pošto je svijet popločan vapajima za pomoć, već svaki korak znači da propušta bezbroj drugih.

Ekskurs do negativnih junaka. »K.« je Don Kihot

Današnji Don Kihot još nije napisan. Još nema romana, u kojem građanin sa svim svojim građanskim vrlinama i zatjevima, a prije svega sa svojom nepokolebljivom vjerom da će vječito potrajati građanski svijet, obilazi njegovu gomilu ruševina; obilazi baš kao što je, ne slušajući opomene stvarnosti, vitez tužnoga lika živio viteški u doba »neviteško««.[25]) Jedini veličanstveni i uspjeli pokušaj da se opjeva moderni Don Kihot prošlog stoljeća jeste Klajstov Mihael Kolhâs. Ali, Klajst zapravo ne slika diskrepanciju između dva nesinhronizovana razdoblja (pri čemu bi jedno zastupao »subjekt«, drugo »svijet«), već diskrepanciju između »dva svijeta« u Kantovom smislu: moralnog i empirijskog. Ako je čovjek, po Kantu, »građanin dvaju svjetova«, Kolhâs je empirijska ličnost koja zamišlja da nije empirijska, već isključivo moralna u »moralnom svijetu«; ličnost koja neće da pravo vidi, zapravo, uopće ne »opaža«, da empirijski svijet nije moralni. To znači: ono što je kod Servantesa bila diskrepancija između historijskih sila, u njemačkom spjevu o Don Kihotu ukrutilo se u jednu metafizičku diskrepanciju (onoga »što jest« i onoga »što bi trebalo da bude«), ukrutilo se i ujedno postalo naivno. Nije čudo kad u njemačkim prilikama oko 1810 zahtjevi moderne epohe nisu uopće dolazili u obzir kao nešto realno. Zato je Kolhâs u neku ruku »filozofski«, a ne »historijski« komičan. Servantesova povjesna funkcija bila je dvostruka: koristeći se žanrom »viteškog romana« u opisivanju »neviteškog« vremena doveo je samo

[25]) U originalu: »entritterte« — »razviteženo«, »neviteženo« tj. doba u kojem nema više onih obilježja, koja su imala viteška doba.

ovo vrijeme ad absurdum.[26]) Ali njegova značajnija funkcija sastojala se u tome, da je, prikazujući sukob između čovjeka i svijeta, po prvi put dao temu cjelokupnoj modernoj književnosti romana.

Cijeli roman odvija se, naime, tako, da **Don Kihot stalno odgovara, a da nije pitan.** Njegovi postupci su reakcije na naloge, koje je jednom (i to ne njemu) izdao svijet kojeg više nema. On uvijek zna, šta treba da radi: naime, pogrešno. Njegova samouvjerenost je tolika, da je ne može pokolebati svijet nikakvom snagom. Nikakav neuspjeh ne može ga poučiti: jer, i taj neuspjeh on uvijek shvata samo u kategorijama **svojega** svijeta. Promatran iz stvarnog svijeta, Don Kihot postaje ovom diskrepancijom dvaju »svjetova» **junak bez svijeta.** Kako više nije (ili, još nije) dio svijeta, on postaje u **pretjeranom smislu »subjekt«,** negativni subjekt — a **time komičan.** Pretjerano naglašavanje subjektivnog u evropskoj proznoj književnosti dato je dakle (makar samo i) u situacijama, u kojima za junaka »objektivni« svijet ostaje nedostiživ, jer o svijetu ima socijalno krivu sliku. U osnovi, Don Kihot je isto toliko »izvan« svijeta, koliko i Robinzon.

Kako rekosmo, nešto odgovarajuće još nije ostvareno u modernoj književnosti romana: naprimjer, nema još romana o ženi punoj svih onih građanskih, po sebi razumljivih, pravila lojalnosti i lijepog ponašanja, koja proživljava epohu terora nacionalsocijalističke Njemačke u krivim predodžbama i, sa svojim idealima i putnim opremama što ih godinama sa sobom nosi u banju, putuje u gasni logor. Ali ako postoje romani koji u ovom pravcu nešto naziru i prikazuju neiscjeljivu diskrepanciju između subjekta i svijeta, tada su to Kafkini. Samo što Kafkini junaci ne odgovaraju, kao Don Kihot, na nepostavljena pitanja, već obratno, stalno pitaju, nikad ne dobijajući odgovor. Kod Don Kihota i »K.«-a u Kafkinim romanima ima **nešto** zajedničko: **oni su »individue«, jer su »dividue«** t. j. **odrezani su od svijeta** — pri čemu svijet uzduž »reže« čitav život onom individuumu, koji ipak pokušava da u njega uđe.

[26]) Do apsurda.

Ko u svijetu ne prebiva, nema nikakvih navika i običaje shvata kao dekrete

Čovjek koji prebiva u svijetu, sve što se zbiva, dijeli na događaje koji su »obični« i događaje koji su »neobični«.

Za K.-a, »junaka«, ova razlika ne postoji. U njegovim doživljajima nije čudnovato da se toliko čudnovatog zbiva, već da mu ništa što se zbiva, pa i ono po sebi najrazumljivije, nije razumljivo po sebi; da nema ničega, što je očekivao, ničega, na šta je računao. U takvoj situaciji dakako sve plaši. A svijet se u strahu koči. I time možemo razumjeti onaj, za Kafkin svijet, tako karakterističan fenomen da je vrijeme paralizovano i činjenicu da se događaji sastoje od pojedinih **slika.** No budući da s druge strane život koji se ničemu nije privikao sam od sebe teče dalje, budući da dakle **strah** u takvom životu postaje normalna pojava, on poprima jednu naročitu smirenu formu — a to kod čitaoca stvara strašnu situaciju još sablasnijom. Slične efekte je ostvario možda još samo Gogolj u »Nosu« ili »Dnevniku jednog ludaka«.

Ali ne samo da čovjek koji ne prebiva u svijetu ne nalazi nikakve razlike između običnog i neobičnog,

nego i on sam nema nikakvih uobičajenih navika. On sam je »nekonvencionalan«, jer ne pripada nikakvom »conventio«.[27] Njegova nekonvencionalnost svakako ne znači da on »briskira[28]) na konvenciju«, već jednostavno da ga konvenciji ne pripuštaju. Takvom jednom čovjeku — misli se na tip doseljenika — čitav život i običaji nužno izgledaju kao sistem birokratski dekretisanih pravila — a kao takav izgleda i tuđincu K.-u, koji je doputovao u selo. Čitav mehanizam stvari, koje su tamo »uobičajene«... izgleda mu kao takav, iako, u težnji da pripadne, pokušava da propise »religiously«[29]) slijedi. Ali, to mu ne polazi za rukom baš zato što običaje krivo shvata kao razumne dekrete. Kao razumne: jer novajlija poput K.-a nužno postaje racionalist u odnosu prema privrednom imanju na koje je došao.

Zato i slika nerazumljive administrativne mašine, što u Kafkinim djelima stalno dolazi, nije jednostavno odraz društva ili uprave koja bi kao organizacija bila nadređena; ona je prije slika života i običaja, **kako izgledaju došljaku.**

S njegovog stajališta, svi običaji su »predrasude«, »sudovi« o onome što se događa i šta treba da se dogodi koji su pali **prije** nego je on tu došao. Čitavo Kafkino djelo bi ustvari moglo nositi naslov »Predrasuda«: jer, kako ne dijeli »predrasude« društva, društvo ga je **osudilo prije** nego mu je pripao. U ovoj, nešto komplikovanoj, no potpuno konsekventnoj formi Kafka je realist: on pokazuje svijet gledan izvana. I baš ova attituda »izvana« zahtijeva svoja specifična sredstva.

Tako se otprilike postavlja za Kafku problem običaja i dekreta. Ideju, da bi došljak mogao imati pravo

[27]) Ugovoru, sporazumu.

[28]) Da se obreca, da je prezire.

[29]) Engleski: na brižan način, skrupulozno.

podozrijevajući da su običaji dekreti, da racionalist možda ima šanse da otkrije **istinu** — ovu ideju Kafka nikad nije iznio. Za njega došljak **nikad** nije u pravu, načelno, jer Kafka vidi u izvjesnom smislu problem tuđinca, došljaka, Jevreja, **očima onih koji tuđinca ne primaju.** Kafka je stoga stidljivi racionalist — kao i svi Jevreji, koji pokušavaju da se prilagode zemlji, čiji ustav nije proklamovao racionalističko priznanje svakom čovjeku, pa prema tome i tuđincu, **da je čovjek.** Za one koji su neotuđiva djeca društva, seoskog zamka, običaji što ih postavlja društvo jesu ujedno samim sobom i **»moralni«** : ἔθος i ἦθος[30]) su jedno. Kafka ovdje ima u vidu ono što je Niče opisao kao »prvu fazu morala«: moralnost običaja. Naravno, u današnjem svijetu ne postoji »po prirodi« nigdje jedna takva »totalna« koegzistencija obiju faza. Ali, Kafka opisuje »normalni« svijet »izvana«: iz perspektive iz koje tek »mores«[31]) i »moral« nemaju **ništa** zajedničkog. Otud totalna identifikacija, koju će svako od nas baš isto tako iskusiti kad dođe u jednu stranu zemlju. Ovu identifikaciju K. pak provodi toliko, da ga stanovnici sela izvještavaju kako su za njih »ljubav« i »poslušnost«, dakle psihološki korelati »bića« i »dužnosti«, jedno i isto. »Mi znamo«, kaže seoska djevojka Olga, »da žene ne mogu, a da ne ljube činovnike, čim im se oni jednom obrate.« T. j. nema nikakve razlike između »objektivnog zbivanja« i »subjektivnog prosuđivanja« o njemu — ova podjela je naprosto nerazumljiva onome, ko je potpuno uključen. Ustvari, uvijek je revolucionarno praviti razliku između »bića« i »svijesti«, između ἔθος-a i ἦθος-a između onoga što **jest** i onoga što bi **trebalo** da bude. Ali, to razlikovanje je pored toga i jedna prirodna reakcija došljaka koji postavlja zahtjeve kakvi nisu predviđeni u običajima sela. Zato se može tako često primjetiti, da

[30]) Grčki: običaj i način shvatanja.

[31]) Latinski: običaji, a ujedno i način mišljenja.

doseljenici pripadaju radikalnim strujama; jednako se zalažu da nepriznatim budu priznata prava.

Ali, kad je već jednom učinjena razlika između običaja i morala, ne može se više revocirati, a da sama ne postane paradoks, premda hiljade ljudi isprobavaju takvu paradoksalnu revokaciju, **da bi** pripali. Ovaj tip čovjeka koji nastoji da se zakoni koje zatiče vindiciraju i priznaju kao moralni, Kafka je opisao u svojoj glavnoj figuri K.-u, mjerniku iz romana »Zamak«. K. se naime trudi da sve propise slijedi, da ih »unutarnje usvoji« i da opravda čak i »nemoralne« zahtjeve vladara. Kako bi oslikao »problem justifikacije« u svoj njegovoj oštrini, Kafka prikazuje vladare kao apsolutno »zle sile«, a nastojanje došljaka kao revno i dužno prilagođenje zlu, u kojem onaj koji se prilagođava ne uviđa doduše da je zlo dobro, ali ga priznaje takvim. Svijest da se zapovijedi ne mogu bez daljnjeg priznati moralnim, postaje motiv za nemirnu savjest. Svi Kafkini filozofski aforizmi dokazuju, da Kafka nije samo opisao pokušaj justifikacije, već da je i sam pokušao i potvrdio ovaj dvosmisleni pothvat. I Kafka je u izvjesnom smislu moralist prilagođivanja. Ako se gleda s ovog stanovišta, moda Kafke nije baš pohvalna. Njegovo moralno poslanstvo znači »sacrificium intellectus«,[32]) a političko: samoponižavanje.

Život je proces u kom se krivnja sama akumuliše. Savjest se vrti u krugu

Ko ne zna gdje pripada, ne zna ni prema kome ima obaveze. Moralna glad (t. j. potreba čovjeka da ograniči »prostor svojih obaveza«) »batrga se« bespredmetno (izraz »batrgati se« potiče od Kafke). Doduše Kafka je za sebe lično, bar privremeno, odgovorio na pitanje o »mjerodavnosti« svojih obaveza: radom u osiguranju radnika od nesretnih slučajeva. Ali, ovo polje dužnosti nije mu pribavilo konačno smirenje. Nemirne savjesti s obzirom na to, da li su mjerodavne njegove dužnosti, dospio je u svojoj neizvjesnosti u jednu paniku savjesti, paniku koja se automatski akumuliše i na koncu patnika osvjedočava da se mora na bilo koji način ogriješiti. Ova nesigurnost savjesti objašnjava zašto Kafka propovijeda poniznost. Ako ne znam, kome dugujem pomoć, tada ne znam ni zašto, od koga i otkuda treba pomoć da potražujem. »Ja ne mogu ni otprilike navesti«, tuži se putnik električne željeznice u ranijim »Promatranjima«, »kakve bi zahtjeve u bilo kojem pravcu mogao s pravom iznijeti.«

Stadiji ovog moralnog mučeničkog karusela[33]) su slijedeći:

1. On osjeća da je isključen iz svijeta (ili različitih društvenih ili etničkih svjetova).
2. Zato ne zna, **kome** je obavezan.
3. Ovo neznanje postaje nemirna savjest.
4. Zato on niotkoga i ne potražuje prava.
5. Kako nema prava, » u nepravu« je.
6. Time što se osjeća »u nepravu«, muči svoju savjest još jače.
7. odn. 1. Mučenje savjesti isključuje ga iz svijeta.

Ustvari, čitavo Kafkino djelo, ukoliko ne pretstavlja opis ovog nesretnog karusela, jedan je pokušaj da izmakne vrtoglavici ovog stanja. Ali, on to ne pokušava tako, da bi iz karusela iskočio i rekao: »Ovdje sam, premda bih mogao biti i na nekom drugom mjestu, ali sad na ovom preuzimam dužnosti« — već on pokušava

[32]) Žrtvovanje intelekta.

[33]) Karusel je vrteška.

da takoreći u samom obrtanju karusela otkrije nekakvo sredstvo protiv vrtoglavice. Umjesto oslobođenja on traži — još potpuno u smislu 19. stoljeća — »otkupljenje«, i pribavlja ga de facto umjetničkim sredstvima, kaligrafskom registracijom mizerije, premda je zapravo htio da se otkupi »ulaskom u svijet«.

Kafka ostavlja pukotine u zazidanom svijetu. Žena i slučaj

Jedna je od osnovnih crta devetnaestog stoljeća da slučajeve komuniona[34]) erotizuje. Budući da za obrazovane slojeve u razdoblju sekularizacije[35] više ne dolazi u obzir religiozni komunion, budući da političko-ekonomski princip isključuje »socijalni« komunion (kakav je Kont htio silom uvesti i kakav je nacionalsocijalizam navodno uveo), morala je posljednja privatna komunikacija, koja nije razorena ni religioznim rasulom ni ekonomikom: **ljubav,** poprimiti jedno gotovo ludački pretjerano značenje: ona postaje **organon**[36] **komuniona** i **otkupljenja.** To je počelo problematičnim Geteovim: »Vječno nas žensko privlači«, pojačalo se do ekstrema u Vagnerovim muzičkim dramama, u kojim »otkupljenje« i »samorazrješenje« postaju identični, te traje sve do prve četvrti ovog stoljeća. Kao nadomjestak religije, tek u naše vrijeme ljubav se počela razarati.

Uprkos raspadanju religije i uprkos individualizmu, devetnaesto stoljeće je, donekle izvan institucija, kultivisalo i, štaviše, uzimalo na religiozan način i jedan drugi odnos: samilost. Nije slučaj da je opet Vagner bio čovjek u kojem su oba osjećaja: ljubav i samilost, prelazili jedan u drugoga; prelazili u tolikoj mjeri, da

[34]) Komunioni su nazivi za crkvene ili društvene općine.
[35]) Sekularizacija je proces oslobađanja od religije, osvjetovljivanje.
[36]) Sredstvo, oruđe.

se po prelivima njegove muzike nikad ne može razabrati da li se njegovo srce izjeda iz sažaljenja ili iz seksualnih muka — ako je to njegovo srce: jer samilost je već prije podvedena pod opći nazivnik seksusa.

Bez ove predhodne historijske napomene ne bi se mogla razumjeti uloga koju igra žena u Kafkinom svijetu. I kod njega je naime žena (premda ne više u njenoj metafizičkoj formi »ženstvenosti«) još uvijek jedina pukotina u zidu koji tuđinca dijeli od svijeta. Ona reprezentuje ono što se naziva »odnosom«, naime (rasporedom hodnika jedan nepredviđeni) prilaz onima, koji »vode svoje račune«.

U Kafkinom romanu »Proces« postaće razumljiva i mjesta koja najviše zapanjuju, koja, da ne kažemo, šokiraju, kad se primijeni ovaj ključ u tumačenju:

Optuženi K. uputio se po prvi put svom advokatu, otjelotvorenju moći, da bi došao do savjeta i pomoći. I prije nego je primljen, »desilo« mu se, da mu se predala Leni, advokatova služavka. Kako je uskoro doznao, to se nije desilo samo njemu, već i svim advokatovim klijentima. »Leniki su svi lijepi«, ustanovljuje advokat prividno indecentno,[37]) »jer ih postupak poljepšava« — to znači: jer ih poljepšava bijeda krivnje. Advokatova konstatacija pokazuje jasno, da je ovdje seksus **isto što i** samilost: ustvari, samilost se ne raspaljuje na pozitivnim kvalitetima svog objekta, već baš na njegovim defektima; to je u neku ruku ljubav prema defektu na prvi pogled.

Ovdje su dakle samilost i seksus fotografisani na istoj ploči. Ako smjesu možemo diskurzivno razvući, izgledala bi otprilike ovako: ako, uprkos tome što smo iz svijeta isključeni (dakle »krivi«), nalazimo »odnos« ili »vezu«, nismo je zaslužili. Dakle, veza može poticati samo iz samilosti. A kako je potpuna veza seksualna, seksus je samilost.

[37]) Nezgodno, nepristojno.

Ali, ovdje prestaje mogućnost logičke rekonstrukcije. Jer, kod Kafke nije seksus toliko samilost, koliko je samilost seksus; i ova identifikacija je prisilno izvedena samo prema »logici basne«, koja zamjenjuje subjekt i predikat (str. 14). Kao što Ezop od stava »ljudi su lisice« pravi »lisice su ljudi«, tako i Kafka od »seksus je samilost« pravi svoje »samilost je seksus« — vješa jadnu sobaricu za vrat uzbuđenom K.-u još prije nego je imao vremena da se ogleda po pretsoblju i time mu daje »odnos« prema svijetu: nesumnjivo potpuno prolazan, nezasluženi i slučajan. Ali, ipak jedan odnos. Kod Kafke **slučaj** igra zapravo odlučnu ulogu kao neka vrata u ozidanom svijetu.

Ako se, naime, već jednom uspije doći u doticaj s najvišom instancijom (barem s potčinjenima najnižih subalternih službenika najviše instancije), to biva na sramotan način samo omaškom. Primjer iz romana »Zamak«: krivo informisan da se neko za njega interesuje, K. odlazi u nadleštvo, buni se u vratima i dospjeva u spavaću sobu jednog službenika — što znači na mjesto, gdje vlast slijedi svoju zadaću samo u snu. Tu on po prvi put doznaje, pošto za službenika koji se dosađuje pretstavlja nekakvog čovjeka koji je skrenuo, detalje o svom slučaju, i osobito doznaje bitnu stvar da postoji i »naklonost« — tj. slučajna šansa koja se nadaje kad birokratska mašina tu i tamo radi nesavršeno. Ali, i K. se u svom lovu toliko iscrpio, da je zaspao kod tog otkrića. Bolji prikaz iskustava »došljaka« do danas nije napisan. Kafkina fantazija postiđuje muzu realizma i ona crveneći izmiče.

Ali, Kafka nipošto ne previda da onaj ko je »isključen« u isti mah i »sam sebe isključuje«. U jednom divnom monologu, što prelazi preko pedeset strana, monologu jazavca ukopanog u jazbinu, pokazuje se kakav je mentalitet čovjeka koji, prognan ili nepovjerljiv, **neće da se približi.** Dok u neodoljivoj želji da se uđe u svijet, svijet izgleda ozidan, jazavac naprotiv, upad svijeta u svoju jazbinu smatra stalnom pretnjom: odlučnu ulogu u jazbini zauzima rupa, **pristup spoljnjem svijetu,** pristup iz spoljnog svijeta koji vodi njemu, za jazavca s jedne strane neizbježiv, no s druge strane upravo predmet strahovanja. Zato je jazavac najrafinovanije izabrao položaj rupe, naime, izabrao ju je u najživljoj okolini, tamo gdje gužva prikriva rupu, gdje ga **svijet od svijeta štiti:** sociološki korektan opis »naročite sklonosti« Jevreja prema velegradovima. Kad su Jevreji u prvim godinama Hitlerovog režima bili već ugroženi u provinciji, tražili su u Berlinu i nalazili prolazno sklonište i time postupali baš kao Kafkin jazavac.

No kao u svim drugim Kafkinim djelima, i značenje djela »Jazbina« daleko premaša jevrejski problem: naime, ono ujedno označava veoma raširenu činjenicu, da danas ni za jednog pojedinca nije »njegov« svijet koekstenzivan sa faktičnim, nepreglednim, neproračunljivim, otuđenim, stvarnim svijetom; da svako živi u jednoj »jazbini«, naime u jednom svijetu malog horizonta, čije granice može pratiti intelektualno, emocionalno, moralno; no da ipak svako ko želi živjeti u »svom svijetu«, mora **na jednom** mjestu ući u stvarni svijet, **da bi** izvan njega mogao živjeti. Jazavčeva rupa je — poziv.

Ko želi doći, ne želi »slobodno« lutati. Zato Kafki sloboda pretstavlja moru

Ko teži za tim da ga pripuste i priznaju kao pripadnika, poznaje samo negativni pojam slobode: »slobodan« je kao na »slobodu« prognana Hagara. Kafka se ne bavi mislima o »slobodi« ili »neslobodi« kao o »odnosima **unutar** zamka«. Jedina »sloboda« o kojoj sanjari jest sloboda, (svejedno da li je dvorac sistem slobode

ili neslobode) da u dvorac bude primljen. »Ako ga neko zapita«, kaže se u djelu »On« (1920), »šta zapravo hoće, on ne može odgovoriti, jer nema ... nikakve predodžbe o slobodi«. A u »Izvještaju akademiji«, u kojem jedan majmun objašnjava zašto je postao čovjek: »Ja namjerno ne kažem sloboda. Ja ne volim ovaj smjerni osjećaj slobode u svakom pravcu«.

Nema sumnje da je time dat jedan od izvora iz kojih se nesvjesno napaja današnja fascinacija Kafkom. Samo, pri tom ne treba zaboraviti da se Kafka, iako strahuje od slobode, ne zalaže, svakako ne primarno, za oblike vladavine koji naturaju neslobodu. S druge strane, ne može se poreći da njegova žudnja da totalno »pripadne«, daje kao pledoaje katkad prostora za deindividualizaciju i potčinjenost. »Jedinstvo, jedinstvo!« piše u djelu »Uz gradnju kineskog zida«, »prsa o prsa vlastitom narodu, krv nek se više ne zatvara u šturi optok kroz tijelo, već nek se slatko valja i ponovo vraća po beskonačnoj Kini«. Ili: »Tada bijaše potajno načelo mnogih ljudi, i to baš boljih, da treba svim silama nastojati da se razumiju naredbe vođstva, ali samo do izvjesne granice, kad treba prestati s razmišljanjem. Vrlo razumno načelo.«

Ko danas čita takve stavove ne sluteći ništa, mora ih na temelju organoloških vokabula smatrati za jedan prefašistički literarni dokument, za pledoaje slijepe poslušnosti i sacrificium intellectus. Neprotumačeni, takvi stavovi su ustvari opasni.[*])

Život se odvija u ponavljanju. Živo biće je negativni zatvorenik: nije zatvoren, već isključen. Grijeh slijedi kaznu u korak

Ko stalno dolazi, a da stvarno ne stiže, njegov je život, istina, kao i život Kristov, u svakom trenutku »predživot«, pripremanje za jedan drugi, »istinski« život; ali, budući da je ovo pripravljanje uzaludno, život mu se sastoji od samih uzaludnih ponavljanja. Gdje se samo ponavlja, nema razvoja u vremenu. Kod Kafke su sve situacije u romanima ustvari paralizovane slike. Istina, sekundna kazaljka zdvojnosti se okreće neprekidno i u bjesomučnom tempu, ali je minutna kazaljka na njegovom satu slomljena; i satna stoji. Ako tekst u njegovim romanima dalje teče, nije to zato što bi »junak« dalje vodio radnju; naprotiv, sve uvijek počinje jednim potmulim udarcem groma; jednim fait accompli[38]-em iz vana; razvoj se sastoji iz spekulacija i diskusija o tome, šta bi mogao značiti udarac iz tmine. Jedina prava akcija njegovih junaka sastoji se, naime, od premišljanja i razmišljanja o hiljadama mogućnosti, što poput snopa žraka zrače iz svake tačke događaja.

Nije čudo da kraj Kafkinih romana, ukoliko ga (kao »Proces«) uopće imaju, izgleda slučajan — ili bar na slučajnom mjestu. Zapravo, ti romani se vrte u krugu. Tako napr., roman »Amerika« počinje time. da jednog dječaka, kojega je zavela neka seoska djevojka, otpravljaju u tuđinu. U tuđini (Americi) ponovo ga primaju u dom, ponovo dospijeva u jednu sumnjivu erotsku situaciju, ponovo ga otpravljaju u tuđinu, gdje ponovo dolazi u jedan dom, jednoj ženi iz njegove domovine, koja ga ponovo izgoni iz raja. Osnovna situacija je dakle idée fixe; poput sna iskrsava ona iznova — ako igdje, ovdje leži jedan Frojdov element,

[38]) Svršena stvar, svršeni čin.

element po kojem bi analitičari htjeli da objasne čitavog Kafku.

Cikličnost, kružni oblik umjetničkog djela koje nikad ne ide naprijed, nije, svakako, nikakav umjetnički nedostatak. Kafkini prikazi su, naprotiv, prvi prikazi, u kojima su programatski napušteni pojmovi »razvoja«, »radnje«, »napredovanja« itd. — prikazi uzaludnog života ne mogu proizvesti ni happy ni promijeniti junake. Kafkina kategorija »ponavljanja« nema smisao, u kojem ju je Kjerkegôr uveo: Kjerkegôr je pod njom mislio na jednu moralnu kategoriju i njom označavao onu vječnu staru konstantnost obaveza, pred kojom se nalazi »interesent« i svakodnevno je nanovo preuzima; što je kod Kjerkegora bio princip moralno uspjelog života, kod Kafke je prokletstvo u životu, koji svakodnevno uvijek iznova, mada na isti način, ne uspijeva.

No kako je kod njega čovjek doživotno osuđen na ovaj bezuspješni život, iz kog nema kuda, on je u neku ruku u **zatvoru.** Uistinu, Kafka se služi neprestano slikom zatvora — u dnevnicima, u »Procesu«, u »Izvješću akademiji« — neprestano slikom ugušenja, premda je zatvor, na koji misli, **negativni zatvor.** Jer, Kafka ne osjeća da je **zaključan,** već da je **isključen.** On ne želi da **probije iz...,** već da **probije u...** — naime, u svijet. Simbol za ovo utamničenje u negativnom smislu jesu šipke kaveza, jer se kroz njih može vidjeti svijet iz kojeg je isključen.

Kafka **paralizuje vrijeme** u tolikoj mjeri da može — očito bez ikakve unutarnje teškoće — obrnuti slijed uzroka i posljedice: tako npr. roman »Proces« počinje optužbom, koja ostaje potpuno neosnovana; ali, ona uvlači optuženog K.-a u krivnju. U »Americi« »junak romana« dobija pismo, kojim ga njegov ujak izgoni iz kuće. Ali kako se uspostavilo, pismo je bilo napisano još prije nego je nastao razlog (»grijeh«) da se izgna. Iza ove inverzije grijeha i kazne, što čitaoca tako duboko

uznemirava, leži jedna usavršena teologija morala. Kafkini »junaci« su u izvjesnom smislu žrtve »nasljednog grijeha«; naravno, ne kršćanskog; ali, ukoliko su od početka »izvan raja« (svijeta), krivi su: svaka je kazna posljedica ove ranije situacije. U **Kafkinom svijetu furije izlijetaju ispred čina,** a ne iza njega. Štaviše, one prisiljavaju počinioce na čin: prestupnik prati kaznu u korak. Pri tom se inverzija vremena može pratiti do posljednjih detalja. Tako se naprimjer prema ovoj shemi odvijaju svi ljubavni odnosi. Uvijek počinju spolnim aktom — nekako i prije pozdrava: ono što iza toga slijedi, samo je regres jedne vrste, odjek grijeha. Kafka toliko antipatiše prolazno vrijeme, da u slučaju kad misli na neizmjerna vremenska razdoblja, prevodi ih u neizmjerne prostorne daljine. Zagonetke pripovijetke »Uz gradnju kineskog zida« riješiće se same od sebe, ako se ovaj prevod prevede unatrag.

Inverzija krivice i kazne je znak dvosmislenosti

Prestup prati kaznu u korak: ova inverzija, izvor neke vrste duševno bolesnog osjećaja vremena, pretstavlja stalno jednu od osnovnih teškoća u Kafkinoj lektiri. Ako se i definiše u jednom strogom smislu, ova inverzija ostaje ustvari i dalje nejasna. Jer, Kafka sam zauzima prema njoj dvosmislen stav.

S jedne strane, krivica i kazna se zamjenjuju radi jednog potpuno ralističkog motiva: mizerija i deklasiranost (»kažnjavanje«) nisu u našem svijetu gotovo nikad posljedice, već uzroci prestupa: kazna dakle vremenski prethodi činu. Osim toga, inverzija činjenično odgovara društvenom rasuđivanju, po kojem se mizerija promatra kao nešto »zasluženo« ili bar tretira kao »zaslužena«: »Siromaštvo je njegova vlastita kazna.« Ovo grozno društveno shvatanje Kafka sad prihvata ozbiljno, tj.

gradi događaje stvarno prema modelu ovog suda. Ako izgleda da Kafka u svojim romanima »pomjera« slijed događaja, to u neku ruku dokazuje samo da je bezuman sud koji je od društva preuzeo i koji je, konsekventno ga provodeći, doveo ad absurdum. Zahvaljujući tome, on postaje dijelom socijalni pledoaje, pledoaje koji bi otprilike mogao glasiti ovako: »Kad je kazna nezasluženа, ni posljedice zapravo ne pretstavljaju krivicu«. To znači: njegova filozofija o krivici nastoji da »oslobodi od krivice.«

Do ovdje izgleda sve jasno, premda nešto komplikovano. Ali, samo do ovdje.

Ostaje, naime, nejasno, koliko je Kafka stvarno daleko od suda društva i da li ga se definitivno oslobodio. Jer, Kafka je bar za sebe akceptovao taj društveni sud (biografski: njegov roditeljski dom). Njegova vlastita »bijeda« (osobito odnos prema ocu koji uvijek tjera svoje pravo i uvijek ima pravo), za njega je eo ipso[39] **njegova** vlastita krivnja, na kojoj je insistirao tokom čitavog svog života. Pismo ocu 1919: »U Tvom naslonjaču Ti upravljaš svijetom ... Tvoje samopouzdanje je tako veliko, da uopće ne moraš biti konsekventan, a da ipak i dalje budeš u pravu.« Treba biti dovoljno otvoren pa otkriti kako je ovo mjesto u pismu strašno.

Ovdje je dakle dat jedan motiv, koji prijašnjem strogo protivuriječi. Kazna (koja prethodi krivici), ovdje je postala potvrda da krivica postoji. »Ja ne bih bio kažnjen«, kao da kaže, »kad ne bih postao kriv«. A ovu krivicu on želi stvarno da »slijedi«. Neobično je značajno da K. iz romana »Proces« **trči** za dežurnim službenicima u uvodnoj sceni, premda su ga pustili slobodnog. Ako Maks Brod vidi razliku između ova oba velika romana »Zamak« i »Proces« u tome, da K. u »Zamku« tjera svoje pravo, dok ga u »Procesu« tjeraju, ova razlika je, dakle, nedovoljna.

[39]) Tim istim.

Nemoguće je oba motiva za inverziju vremena svesti na zajednički nazivnik. Oni su naprosto antagonistički. Da li se Kafka odlučio da prihvati sud društva ili je protiv njega, ostaje jednom za uvijek neobjašnjivo. On se nije odlučio.

A neodlučnost uvijek poprima dvosmislenu formu u literarnom pogledu. Kad odluke nisu još pale dolazi u obzir sve više značenja u isti čas, makar i mnogo problematičnih. To znači: »površina« literarnog teksta ne pokazuje otvoreno njegovo značenje, jer tih značenja tekst ima više, on ostavlja dakle prostor za »tumačenja«. No ako promatrač vidi u jednom dijelu teksta istovremeno više stvari (koje dolaze u obzir), vidjeće ovo ili ono »u« tekstu ili »iza« njega: a ove prostorne oznake »u« ili »iza« proizvode sa svoje strane privid takozvane »dubine« — čime dakako nije rečeno, da se veoma teški fenomen dubine može iscrpsti time što ga izvodimo iz neodlučnosti.

II.

NE SIMBOLI, NEGO METAFORE

Kafka nije ni alegoričar, ni simboličar

U prvom smo dijelu obrađivali čitavo klupko međusobno isprepletenih problema. Iz ovoga klupka izvukli smo dva: oni zahtijevaju posebnu obradu. Jednom prilikom, izvukli smo problem »paralizacije vremena«, jer paralizacija vremena je uvjet za »ljepotu« Kafkinog djela. Zatim, izvukli smo problem »inverzije krivice i kazne«, jer ona sadrži in nuce[40] njegovu teoriju i teologiju morala. Mogli bi se konvencionalno kao natpisi staviti ovi izvodi: »Kafka kao umjetnik« i »Kafka kao homo religiosus«.

Ali, prije nego se prihvatimo ovih dvaju zadataka, potrebno je još obaviti jednu predradnju: objasniti mehanizam simbola ili alegorije kod Kafke. Kako funkcioniše? Kakav ga motor pokreće? Kakva je to vrsta transmisije, koja stvari »ovog svijeta« prevodi u stvari »njegovog« svijeta? Ili je možda ono što Kafka radi jedan postupak sui generis,[41] koji se uopće ne može obuhvatiti uobičajenim izrazima »simbolizacija« ili »alegorizacija«?

Počeli smo tezom: »unakažavanja« u njegovom djelu smjeraju spoznaji i potpomažu je. Ova teza nije sama

[40]) Latinski: u klici, u jezgru.
[41]) Latinski: svoje vrsti.

za sebe dovoljna. Ako i znamo da prirodu pomoću eksperimentalnog modela prisiljavamo da napusti svoje tajne, ona će nam ostati zatvorena sve dok ne prozremo i sam model. Stoga smo prikazali kako se odvija transmisija od stvarnog do Kafkinog svijeta; kakvim principom Kafka »prevodi«.

Alegoričar pokreće svoj konvencionalni (teologijski, mitologijski i sl.) mehanizam prevođenja time, da **pojmove** nadomješta **slikama.** Pravi »simboličar« uzima partem pro toto[42]), tj. on jedan predmet zamjenjuje nekim drugim, jer su oba tobože konsupstancijalni. Kafka ne radi ni jedno ni drugo. On u slike ne prevodi pojmove, već situacije. Ali, kao »izolacionist«, on ne može dati »simbole« u uobičajenom smislu: jer, »simbole« može primijeniti samo onaj, kome je »sym«, tj. to, da pripada nekom osnovu (božanskom ili svjetskom) nešto što se samo po sebi razumije. — Ako se većina interpretatora, odbojni prema »hladnom racionalizmu« alegorije, odlučuje za Kafku kao »simbolika«, ona pokazuje tek površnu sklonost prema »dubini« ali ne i sposobnost da načini jedan novi ključ za jedan novi fenomen. A Kafkina proza je novi fenomen.

Kafka više ne proizlazi iz jedne zajedničke vjere koja simbole sama od sebe razvija; on proizlazi jedino iz **zajedničkog jezika:** jer, taj jezik mu, samo njemu, koji je odbačen, stoji na raspoloženju u svoj njegovoj širini i dubini. Njega mu ne mogu oteti. Kafka ga dijeli s neprijateljem kojeg obigrava: svijetom. Tačnije: **on crpi iz zatečenih rezervi, iz karaktera slika, iz jezika.** Metaforičke riječi uzima doslovno.

Primjeri:

1. U očima pristojnog, »valjanog« svijeta Gregor Samsa je zato što živi kao umjetnik (tj. »vjetrogonja«)

[42]) Dio za cjelinu.

jedan »pogani kukac«: zato se Samsa u »Preobražaju« budi kao kukac, koji voli da se prilijepi uz tavanicu.

2. »Svi su mi oni jednaki«, kaže neko za ljude koji ga se ništa ne tiču. Zato Kafka, kao neizbježne pratioce svog života, uvodi dva »pomoćnika« potpuno istog izgleda, koje zove jednim istim imenom, uprkos njihovim tobože individualnim imenima.

3. »Nešto iskusiti na vlastitoj koži«, kaže se kad se želi istaći da je iskustvo proživljeno: to je baza Kafkine »Kažnjeničke kolonije«, u kojoj prestupniku ne saopćavaju kaznu usmeno, nego je jednom iglom urezuju u kožu.

4. »Živjeti na očigled svijeta«, kaže se kad se misli da nedostaje privatan život. Prema tome, K.-ov se privatni život u »Zamku« odvija u prostoriji, koja zapravo nije bila kuća drugih ljudi i nikad do tada privatna kuća, tako da sustanari mogu vidjeti kad se grli s Fridom.

No ovi primjeri još uvijek nisu dovoljni, jer taj najsvakodnevniji jezik sastoji se od metafora čak i u njegovim mikroskopskim, pa i apstraktnim odlomcima. Sve prepozicije. kao napr. »dole«, »sa«, »između«, imaju primarno prostorni smisao slike, i mnoge od najneobičnijih konstelacija u Kafkinim romanima postaće odmah razumljive, kad se ima u vidu da je Kafka ponovo izvukao ovaj njihov prikriveni slikovni smisao.

A i ovo je jedan metod **empirije**, premda u jednom čudnom smislu, kad se govor uzima ovako »doslovno«. Život kojim čovjek živi nije nekakav predjezički factum brutum,[43] nego je već jezično interpretisan: kad neko kaže: »od stida je propao u zemlju«; ili »zakačio se o nekoga«; ili, jedna ga pjesma »zanosi« — time je rekao već ono bitno o ljudskom životu. I Kafka nije ništa drugo učinio osim što je stavio u jarko osvjetljenje ove

[43]) Neprerađen, sirov fakt.

istinite slike što ih pruža jezik. Nijedna od njegovih slika, ma koliko bila apsurdna, ne djeluje potpuno proizvoljno: svaka je zasnovana na nekakvom slikovnom izrazu kojim se čovjek, govoreći sam o sebi, poslužio još prije njega.

Time je označena fundamentalna razlika između simbolizma i alegorike s jedne strane i Kafkinog metoda s druge. Kafka više ne živi u svijetu s kojim bi — kao recimo Benj'n[44]), dijelio opće raširene simbole ili alegorije. No on se pored toga čuva, da ne izmišlja ad libitum[45]) nove alegorijske pronalaske, poput Ničea i Vagnera, tih zdvojnih tvoraca privatne mitologije. On ne pronalazi nikakve slike. On ih preuzima.

Ono što je u njima, on stavlja pod mikroskop — i gle, metafora pokazuje tako silne detalje, da katkad opisivanje poprima nešto grozno stvarno. Detalj sada još jednom dokazuje vjerodostojnost slike, koju je prije opravdao.

Kafkin svijet postaje nejasan, jer njegove metafore kolidiraju

Kafkine su slike dakle, sve prije nego tajanstvene. Ali, — i u tom leži pravi uzrok nejasnosti — **metafore se veoma često međusobno zamagljuju. Jedna** metafora se može preobratiti u **jednu** sliku. Ima zaista brojnih kratkih Kafkinih djela, koje su **»metaforički monoliti«**... djela koja se čak — u skladu s time što su slikovni elementi simultani — sastoje od minimuma jedne rečenice. Djelo »Na galeriji« zaprema nešto malo više od jedne strane: sastoji se samo od dvije rečenice.

Ali, čim je nužno da se upotrijebi više metafora — čim roman ne može izrasti na tlu jedne jedine metafore

[44]) John Bunyan (1628—1688), engleski puritanski pisac.
[45]) Latinski: proizvoljno.

— tada nastaju kolizije i smjese metafora koje ometaju razumijevanje. U »Zamku« na pr., desilo se došljaku K.-u da mora, jer nigdje nije ništa slušao ni ništa korisno naučio, ići još jednom »u školu«. Kafka ga s toga smješta u školu. Međutim, sad mu se dešavaju mnoge druge stvari, koje nemaju ništa zajedničkog s metaforom o školi. Njegovoj ženi Fridi uopće nije potrebno, samo zato što to zahtijeva metafora, da ide »u školu«. Ona je odrasla u selu i selu pripada, dok je K. tuđinac. No, budući da metafora stavlja K.-u u školsku zgradu, a njegova žena živi uz K.-a, Kafka je mora **protiv metafore** također smjestiti u školsku zgradu.

Već je Mekoli[46])[5*] u svojim primjedbama o Benj'nu ukazao na to da su Benj'nove metafore veličanstvene, ali da jedna drugu iritira. I Kafkinom čitaocu je često nejasno, ima li posla jednostavno s jednom teškom metaforom ili s kolizijom metafora. U svakom slučaju ne treba se mnogo čuditi što Kafkini romani, isprepleteni metaforama, ne mogu postići savršenstvo njegovih monolitnih basni.

No zamršenost metafora nije jedina teškoća na koju nailazi interpretator. Ima naime i kratkih, monolitnih pripovijedaka, koje se ne mogu jednostavno odgonetnuti: jer, više njih su u isti mah s više ključeva i zaključane. Čak i kad bismo imali sve ključeve u ruci, moglo bi se desiti da ne otvorimo vrata — nismo naime u stanju da sve ključeve istovremeno upotrijebimo. Često se događa, osobito u romanima, ono što se u muzici naziva **»enharmonijskom promjenom«**: u toku pričanja jedan predmet ili jedna ličnost, ostvarena jednom određenom metaforom, poprima neku drugu metaforičku nijansu; »dis« se nekako iznenada pretvara u »es«. Ali, kako uprkos tome ličnost ili predmet tokom čitavog pričanja ostaju nekako

[46]) Thomas Babington Macaulay (1800—1859), engleski historičar, esejist i političar.

identični sami sebi, »osnovni smisao« postaje nerazumljiv. No osnovni smisao se često sastoji baš u činjenici da je dvostran ili dvosmislen: dvosmislena su osnovna iskustva Kafkinog života. Jer, svijet je za njega uopće predmet straha i težnje.

Primjer za tu dvosmislenost: sudske instancije u romanu »Proces« pretstavljaju dvoje: jednom »siromašne«, čije egzistiranje od vlastite egzistencije stvara »krivnju«. Ne nalaze se slučajno sudske prostorije u potkrovlju jedne sirotinjske ulice i gotovo čak u svakoj sirotinjskoj kući. A s druge strane, s ovim sudom stoje u najužem kontaktu mnogi faktori »svijeta«, dakle vladajuće klase, i to baš oni koji u ovoj K.-ovoj socijalnoj savjesti vide nekakvu sramotu. Ova dvosmislenost ne može se objasniti samo time, da je Kafka imao u dva pravca nemirnu savjest; da nije osjećao samo da je kriv što ne pripada potpuno onima koji su uskraćeni, nego ujedno i što ne pripada svijetu — što dakle »nije ni za šta«. On nikada nije došao na čisto o ovoj dvosmislenosti svoje savjesti i nije pretjerano kad se kaže: metafora o »visokom« sudu prikriva činjenicu da je njegova moralna pozicija neodređena i njegovu neodlučnost pretvara u paradoks.

Kafkine figure nisu apstraktnije od stvarnih ljudi: one su — ljudi poziva

Kafka dakle nije alegoričar. Ali zar njegove figure nisu apstrakcije? Zar nisu posestrime onih vrlina i poroka koji govore kod Benj'na? Zar nije Kafku zbog toga tako teško razumjeti, jer pred nas razastire svoj privatni metaforički instrumentarij, katkad složen ad hoc,[47]) dok je Benj'n mogao svoj preuzeti iz dobro poznatog alegoričkog svijeta kršćanske teologije?

[47]) Bez priprema.

Jesu li Kafkine figure alegorije?

Ne, one nisu očovječene apstrakcije, već pretstavljaju **apstraktne ljude.** Riječ »apstraktno« ovdje shvatamo u njenom izvornom značenju, koje nastaje od abs-trahere: ljudi koji se javljaju kod Kafke **otrgnuti** su od punine ljudske egzistencije. Mnogi ustvari nisu ništa nego funkcije: čovjek je službenik i ništa više; žena »dobra veza« i ništa više. Ali, ovo »ništa više« nije Kafkin izum, nego ima uzor u modernoj stvarnosti, u kojoj čovjek djeluje jedino svojom specijalnom funkcijom, u kojoj »je« on sam svoj poziv, u kojoj ga je podjela rada načinila prostim specijalnim točkićem.[6*] Dok se prosječni realistički romani slabo služe ovom činjenicom i često običavaju da zbivanje u romanu prikažu na taj način, da se ne vide funkcije u zvanju ljudi — dok dakle opisivanjem »punih i potpunih ljudi« iskrivljavaju stvarnost, Kafka je, uvodeći marionete, istinskiji realist. Danas ovo pretvaranje figura u funkcije u romanu ima upravo profetsko značenje: jer, danas je razvoj dopro do onog jezovitog vrhunca, na kojem se čovjek, koji nema određenu funkciju, više ne smatra stvarnim, dakle, tretira kao ništavan i dostojan da se uništi: u logore istrebljenja dospjeli su ljudi kojima se nije htjela ili nije mogla dodijeliti nikakva funkcija.

Brojni romani devetnaestog stoljeća, time što su tajili i bagatelisali zvanja (ili uzimali potpunog čovjeka »umjetnika« za »junaka«), implicirali su da je »istinski« čovjek, čovjek izvan svog poziva. Kafka ne samo da to ne taji, već obratno, poziv prikazuje kao isključivu formu ljudske egzistencije i ljude isprepliće njihovim pozivima. Na taj način pojam »poziva« dobija tako apsolutan karakter, da potsjeća na religiozni pojam »vocatio«.[48] A time se ispostavlja frapantna sličnost između Kafkine i kalvinističke slike o čovjeku, sličnost na koju ćemo se kasnije (str. 115) vratiti. Šta je čovjek »stvarno« — pitanje koje u očajanju postavlja filozofija o egzistenciji, Kafka ne postavlja i ne rješava baš radi toga, što poziv uopće ne može jamčiti jednu takvu »stvarnost«. Imperator somnians imperator: car je i u snu car. Ovu identifikaciju čovjeka i poziva, koju je moderni svijet donio sa sobom, Kafka čini potpuno vidljivom time, što iznalazi **apsurdne pozive,** koji apsurd da se čovjek poistovjećuje s pozivom, pokazuje još vidljivije nego oni svakodnevni pozivi, kod kojih nas ovaj identitet više ne zapanjuje. Već u djelu dvadesetipetgodišnjeg Kafke »Razgovor s moliocem« kaže molilac: »Cilj je mog života, da me drugi promatraju«. Ovdje apsurdan poziv otkriva apsurdnost poziva uopće.

»Postavljen sam za bičevaoca, dakle bičujem«, objašnjava u »Procesu« jedan čovjek koji je, kovom nehotičnom krivnjom, prisiljen da stalno tuče dvojicu službenika. Kad je, prije četvrt stoljeća, Kafka stvorio ovu figuru, smatrala se nekakvom lutkom koju je izmislio sadist; ubrzo se psihoanaliza dala na ovu i slične figure Kafkinog svijeta. A i neanalitički čitalac osjećao je kao da ih je Kafka »htio«, jer su bile samo »funkcije« i jer nisu, bez najmanjeg traga savjesti, zapravo baš ništa radile, već samo slušale[7*]. Danas nam se bičevaočev odgovor javlja u sasvim drugom svijetlu: on je identičan s odgovorima, koje su dali namještenici njemačkih logora za istrebljenje na saslušanju. On je odgovor čovjeka kojem je oduzeta moć, neodgovornog, neodgovornog zato, jer mu nije data nikakva odgovornost, ukratko: odgovor čovjeka, koji zapravo ne živi već »će živjeti«.

Kad čovjek nije ništa drugo nego »poziv«, iscrpljuje se njegova egzistencija u ulozi, **za** koju je zamišljen. Osim toga on sam nije ništa stvarno, već samo duplikat akta, koji glasi na njegovo ime. U uporedbi s ovim

[48]) »Vocatio« ulat, znači doslovno: poziv. U nekim protestantskim učenjima bio je to pojam kojim se htjelo reći, da je čovjek pozvan da služi bogu i svojoj struci.

aktom je individuum (L'homme attaché à sa carte d' identité[49] — kako je to formulisao petnaest godina kasnije jedan francuski autor) toliko bezvrjedan, koliko je u platonskom svijetu bezvrijedan »fenomen« u poređenju s originalnom »idejom«. **Ovaj »birokratski platonizam«** nije ništa do jedna Kafkina farsa: da čovjek, koji nije imao originalne isprave s kojima bi se podudarao, nije vrijedio »ni za šta«, da građanski uopće nije postojao, povijest je potvrdila isto tako, kao što je onaj, koji je bio »postavljen za bičevaoca«, uistinu bičevao. Po takvim crtama Kafka se zaista održao kao profetski realist.

Ali ponovo, Kafka ne prikazuje ljude kao gole ljude funkcije samo u očajanju. Tu ujedno ima i zavisti i čežnje. Polazeći od toga da je junak K., t. j. on sam, bio potpuno bez funkcije, izgledaju mu ljudi, koji imaju određenu funkciju u svijetu, od kojih se očekuju određene funkcije i s njima se identifikuju, kao **stvarni, odrasli.** Čovjek koji ima nekakav poziv zaista i kaže o sebi: »Ja **sam** arhitekt« ili »Ja **sam** gostioničar«. Ljudi se kod Kafke dakle ne vrzaju kao alegorični pojmovi, već kao ljudi, za koje isto tako ne dolazi u obzir da bi mogli biti nešto drugo nego što jesu, kao što ne bi moglo doći u obzir da stô jednom postane stolica. U društvenom pogledu apsolutno heterogen, Kafka je volio najstriktniju nedvosmislenost. Pa kad je ljude identifikovao s njihovim pozivom, to u njegovim rukama nije bio samo opis, već i jedan san.[8*]

[49]) Čovjek vezan za svoje isprave.

Kafkin agnosticizam[50] je plod nemoći, jer ko nema moći nije informisan

Isprepletanje ili kolizija metafora često potamnjuje smisao Kafkinih pripovjedaka, pa katkada i gasi; kao što će slika, sastavljena od više putokaza, poništiti kao cjelina smisao svojih elemenata i sama, uprkos smisaonom bogatstvu u pojedinostima, postati besmislena.

No, Kafkini događaji su i iz jednog drugog razloga nejasni i neobjašnjivi: radi okolnosti, da većina Kafkinih bića nikad ne zna na čemu je i stoji pred principijelno nerazjašnjivim situacijama, da čak Kafka sam ne vidi na čemu je i izgleda da zna jedva nešto više od svojih vlastitih kreatura — jedna jako neobična crta, jer je normalno da autor u odnosu na vlastita stvorenja pretstavlja sveznanje i providenciju. Kafkin **agnosticizam** je dakle drugi uzrok zbog kojeg su Kafkini događaji nerazumljivi; a uzrok njegovog agnosticizma (i agnosticizma njegovih bića) je **bespravnost.** Kao bespravan, ni jedan od njegovih ljudi ne zaslužuje da bude informisan; i nijedan nije dostojan da odluči o vlastitom civilnom statusu, uprkos vladajućem panbirokratizmu. Ono: **»ne možemo ništa znati«,** temelji se u: »nemamo prava da znamo«. **Kafkin agnosticizam je politički fenomen.** Niko ne zna ko je. Zar to ne protivuriječi prije postavljenoj tvrdnji da su Kafkina bića sva u njihovom »pozivu«, njihovom statusu i da nisu ništa drugo nego njihov poziv? Teško. Protivuriječi tako malo kao što protivuriječi recimo u fašističkoj državi. U Kafkinom svijetu je naprotiv nisko baš to što, premda samo »službenik« svijeta, niko ne uživa pravo da prozrije kakvu ulogu igra u cjelini službeničkih odnosa. Ko se »posmatra« samo kao šansa ili sredstvo, nema pristupa do istine, živi dakle agnostički. **Nesloboda i agnosticizam su samo nazivi za jednu i istu pojavu.**

[50]) Agnosticizam je teorija da se ništa ne može znati, ili jednostavno neznanje.

No kad niko ne zna, u kakvom je položaju, šta može iščekivati, kome nešto duguje, na koga bi mogao sumnjati, zašto je optužen, da li ga tolerišu, ako da, koliko će dugo, ako ne, u kojoj mjeri s kompetentne strane — tad se svaka još koliko toliko živa energija pretvara u maniju za tumačenjem bez mjere i predaha. Tada nema pojave koja bi bila toliko beznačajna, geste, koja bi bila toliko površna, da ne bi prouzročila pitanje: šta ja pretstavljam? Furor[51] tumačenja što ga ona pobuđuje je dakle stigma[52] čovjeka bez moći; čovjeka, koji (da variramo jednu klasičnu izreku) **mora svijet tumačiti, jer ga drugi mijenjaju i njime vladaju.**

Ali, furor tumačenja je još nešto više. On je ujedno Kafkina poetska šansa. Interpretacija naime ocrtava mogućnosti i realitete. Sa najmanjih otskočnih dasaka stvarnosti odbijaju se Kafkine figure u široke i zamršene horizonte onoga »ako« i konjunktiva, pa često neka zgoda nastaje u biti od jednog takvog putovanja u »ako«: bijes za interpretisanjem postaje logična fantazija. Djelo »Na galeriji« odmah počinje s jednim takvim »ako«; konjunktiv, plod nesigurnosti, stiče suverenost i gloriozno se uspinje u nebo velikog pjesništva.

U prozni odlomak »Nepredviđena šetnja« (u »Promatranjima«) napr. »uvodi« jedna pogodbena rečenica od dvadesetičetiri retka. Ona se sama, radi preciznosti, ponovo raspada u devet koordinisanih pogodbenih rečenica, koje se opet dalje granaju. Razmjeri glavne rečenice, koja slijedi iza ovoga »ako«, skoro su neznatni.

Ova diskrepancija između »znatnosti« onoga što je samo uzeto u obzir i neznatnosti onoga što je stvarno, karakteristična je za situacije u koje dospijeva čovjek koji je osuđen na to da živi u mogućnostima; čovjek, koji, istina, može uzeti u obzir svoje mogućnosti, ali nema autoriteta da o njima odluči. A »proste mogućnosti« gube radi ove neslobode svoje značajke nepostojanosti i fragilnosti, koje su im inače imanentne; uzeta je slobodna volja da se mogućnosti ili realizuju ili isključe; time se eventualnosti što lebde u zraku ukrućuju i obilno dopuštaju (šta više zahtijevaju) da se opišu kao da su krute stvari. Zato je Kafkina **akribija** u **pogodbenim rečenicama** simptom pomanjkanja vlastite volje i presudan element u **sintaksi neslobode,** na koju se u konačnoj liniji svodi cjelokupna njegova proza.

I, ostaje neriješeno, u kojoj je mjeri čitavo Kafkino djelo mišljeno u indikativu, a u kojoj u konjuktivu: »Ako svijet znači ovo«, čini se da on mudruje, »trebalo bi to i to učiniti, a to i to bi imalo ove i one posljedice; ako svijet znači ono, trebalo bi ono činiti, a to bi opet imalo druge posljedice.« Konsenkvence se istina uvijek razvijaju s ubilačkom odlučnošću; no **da li** one počivaju na ispravnim pretpostavkama, ostaje mu uvijek neizvjesno. Zbog toga se dešava, da često ostavlja dvije ili čak i više pozicija jednu pokraj druge, a da sam ne može navesti koja je stvarno njegova; i na koncu se dešava da kao **»stvarna«** ostaje još **samo vlastita neodlučnost**, ponovo neodlučnost, koju dakako moralno predbacuje kao »oklijevanje« ili, koju religioznom poniznošću uvažava u obliku stava da »istinu ne treba smatrati važnom«. Mnoštvo istovremenih pozicija (najjasniji primjer: scena osuđivanja u katedrali u »Procesu«) djeluje onda, naravno, kao istina od više slojeva, međusobno gotovo nesamjerljivih. I premda bi Kafka po nekad bio sretan da ne mora biti dubok, on svagda od nužne mnogoznačnosti pravi sumnjivu vrlinu »dubine«.

Kad se u »Zamku« kaže, da se svaki korak protokoliše, ali da se ovi protokoli nikad ne čitaju, i kad ovo »nikad ne čitaju« ima jedan dublji smisao — tad ovaj

[51]) Furor znači bijes, maniju.
[52]) Stigma je obilježje.

jezivi opis red tape-a[53] nije samo ironija. Ova činjenica ne znači ni samo da savjest istina sve registruje, no da se božanske instancije o tom ne brinu — dakle, da moral ostaje bez konsekvencija; već je ujedno i simptom Kafkine spremnosti za paradokse, bolesti, koja ono negativno pretapa u nekakav religiozni pozitivum: dakle, simptom spremnosti da se moć, golema u svojoj nemilosrdnosti i nepreglednosti, prihvati kao znak **smisla,** kao što je Hiob na koncu priznao božju pravdu, jer je stvorio tako grdne životinje kao što su nilski konj i krokodil. Kako je rečeno, sam Kafka ne bi mogao odgovoriti, u kojoj mjeri to uistinu misli, gdje prestaje indikativ i počinje konjunktiv. Ali, jer je pitanje nerješivo, on postaje, uprkos bogatstvu pogleda, filozofski i moralno neupotrebljiv autor. Pisac koji primarno nije bio romanopisac u uobičajenom smislu, on nije slučajno izabrao formu fikcije u prikazivanju stvarnosti i svojih filozofskih misli — tako da nas i tamo, gdje nam priča jednu basnu, kao što je ona, uistinu veličanstvena, »Pred zakonom«, ostavlja s mnoštvom istovremeno datih tumačenja, no bez ijednog obavještenja koje vrijedi.

[53]) Birokracije.

III.

MEDUZA

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté ? Ton regard, infernal et divin —
Verse confusément le bienfait et le crime. [54]

Bodler

Vrijeme se u strahu sistira. Zato Kafka daje slike

Kako iz predhodnog slijedi, nije čudno da se ono što se u anglosaksonskim zemljama naziva »plot«,[55]) kod Kafke gotovo ne može naći. Gdje je čovjek već unaprijed osuđen da pristupa i da juri od ponavljanja do ponavljanja, ne može se očekivati ni postepeni crescendo do jednog klimaksa, ni nekakav katastrofalni razvoj. Čuvena scena egzekucije, kojom se završava »Proces«, mogla bi se ustvari neposredno nadovezati na početni otsjek. Naprotiv oni mali, katkad samo stranu dugi dijelovi, što se teško mogu klasifikovati i djeluju dijelom kao »logički spjevovi«, dijelom kao »religiozni feljtoni«, upravo su savršeno zaokruženi; zaokruženi zahvaljujući baš »paralizovanju vremena«. Premda paradoksalno zvuči, ovaj stil što vodi do najkraćih partija, prisiljava ga ujedno da uobličava izvanredno duge rečenice: rečenice koje sažimaju sukcesiju u jednu jedinu zamrzlu gestu.

[54]) Dolaziš li s neba dubokog il' izlaziš iz ponora,
O ljepoto? Tvoj pogled, paklen i božanski —
Nasumce sipa dobročinstvo i zločin...

[55]) Zaplet.

Dok je moderno pjesništvo bilo srodno s muzikom manje više direktno preko romantike, Kafkina proza je mnogo bliža »likovnim umjetnostima«: baš zato što njegov život, odnosno život ljudi njegova svijeta nailazi na takve prepreke, da **ne može dalje,** i što se ovaj zastoj može dati samo u slici. Kad Kafka, npr. u drugoj od svojih »Dnevničkih pribilježaka« (objavljenih u šestom svesku njegovih »Sabranih spisa«) govori o »rani zadatoj munjom, koja još traje« — ta zastala munja spada u »likovnu umjetnost«.

Ovo paralizovanje vremena razlikuje se bitno od paralizovanja koje je otkrilo klasicističko pjesništvo. Pjesma recimo staroga Georga ima doduše više zajedničkoga sa statuom nego s muzikom; i u njegovim djelima je vrijeme sistirano. No njega većinom »straši« tok historije, koji bi, kao da je običan pogon, htio zaustaviti; dakle, direktno suprotno onom što plaši Kafku. Kod klasicista je neutralizacija vremena (u formi ovjekovječenja) **namjera,** dok je za Kafku vječnost trenutka, ukočeni zastoj, **prokletstvo.** Dok su oba, mjereni mjerilom spisateljstva epohe, dostigli rijedak domet formalnog savršenstva, to je, istina, kód obojice u vezi s tim što »paralizuju vrijeme«, ali motivi tih dvaju tipova »paralizovanog vremena« nemaju međusobno ničeg zajedničkog.

Ovo specifično Kafkino preobraćanje »procesa« u »slike« može se pokazati čak u sintaktičkim elementima njegove proze. Razlika između slike i jezične rečenice sastoji se obično u tome, da su slike **bez glagola,** nerazlomljene još na »pradjelove«[56]) od subjekta i predikata, dok »sudovi«,[57]) kao instrumenti za sporazumijevanje, dakle instrumenti života koji se dalje odvija, upozoravaju nekoga **po** nečemu **na** nešto. Ovo »po« i »na« su dva dijela. Uzmimo da slika pretstavlja ruine; sud dijeli i dodjeljuje: »Grad je razoren«.

[56]) Na njemačkom: »Ur-Teile« znači »pradjelove«, dok nerastavljeno »Urteil« znači »sud«.

[57]) Na njemačkom »Satz« znači i »rečenica« i »sud« i »stav«.

Često je vrlo jednostavan zahvat kojim Kafka preobražava sudove u slike: sud »mašine su smrtonosne« on zgušnjava u »smrtonosnu mašinu« u »Kažnjeničkoj koloniji«; sud »današnji predmeti su nejasni« u neku ruku profesionalno besmislen predmet »odvadek«; sud »umjetnici gladuju« u »umjetnika u gladovanju« — ukratko: **predmeti su zamrzle istine.** Od istina o predmetima on gradi istinske predmete njegovog svijeta.

Kod Kafke ima mjestâ na kojima se kao u knjizi snimanja, koja je »uputa za slike«, pušta da verbum[58]) potpuno izostane. Nije čudo da ovaj primjer za takvo zakržljanje verbuma sadržava ustvari obrazovanje slike, izvjesno regularno »okamenjenje«. »U krevetu« (piše u 3. dnevničkoj bilješci) »koljeno malo uzdignuto, smješteno u nabore pokrivača, ogromno poput kamene figure uz spoljnje stepenice neke javne zgrade, nepomično u mnoštvu što živo navire, a ipak s njim u jednom dalekom odnosu, toliko dalekom da se gotovo ne može pojmiti.« Time se završava rečenica. Kad bi se išlo dalje, što se katkad dešava, izvještava on — protivuriječila bi rečenica sebi: jer, njen sadržaj je smirenje.

Kod Kafke su za to »happy endings«[59]) vrlo rijetki. Jedini izuzeci su roman »Amerika« i »Kineski zid«. Većina njegovih djela prekidaju diskusiju bez rješenja: kako u sebi ne nose klicu koja bi pripremala jedno »rješenje«, njihov kraj djeluje kao prava smrt. No ova je »nezavršenost« romana baš njegova vrlina. Kad bi naime Kafka iz takozvanih »umjetničkih razloga« zao-

[58]) Latinski: riječ.

[59]) Engleski: sretni svršeci.

kružavao svako djelo, utjerao bi se u laž, jer opisuje život kao ćorsokak. »Zaokruženost« uvijek nastaje na podlozi izvjesne vrste optimizma. U svom ranijem romanu »Amerika«, Kafka je istina nastojao da se ugleda na Dikensa, majstora pozlaćenih završetaka romana, ali je kasnije uvidio da se fragmentarnost izolovanog pojedinca može adekvatno prikazati jedino u fragmentu. Za njegov roman »Zamak« postoji slijedeća verzija svršetka: kad je geodet K., koji je tobože pozvan u zamak, no nikad nije primljen, nakon neizrecivih pokušaja da legalizuje svoj status, t. j. svoju pripadnost, legao na samrtnu postelju, dobio je konačno odluku, da doduše nema prava da ovdje živi, no da će ga ipak, kad je već tu, trpiti: ovaj bi se završetak teško mogao nazvati sretnim — premda uporeden s onim što se stvarno dešava, izgleda još dosta utješan.

Uostalom, »svršeci« bi bili u mnogim Kafkinim radovima i potpuno suvišni, suvišni kao dur-akord za jednu plastiku: i bez toga djela dobijaju svršetak svojim ukućenjem u »slike«.

Kod Kafke je ljepota gorgonska[60])

»Rana ... zadata munjom, koja još traje« ... »Koja još traje«. Znači, munja je okamenjena.

»Svojim plećima su straga pritjesnili njegova, ruke nisu opustili, već se njima poslužili da K.-ove obviju u svoj njihovoj dužini, dolje su ih ščepali izučenom, uvježbanom, neodoljivom kretnjom. Čvrsto stegnut, K. je išao između njih, tako da su sada sva trojica tvorili jedno takvo jedinstvo **da se ne bi moglo izdvojiti jednog od njih, a da se cjelina ne skrši.** Bilo je to jedinstvo, kakvo može tvoriti gotovo samo beživotna stvar«. (Kurziv je moj).

[60]) Gorgone su po grčkoj mitologiji zmijokose žene koje svojim pogledom mogu čovjeka okameniti. Meduza o kojoj govori autor, jedna je od njih. Anders nastoji i etimološki dokazati svoje tvrdnje: »gorgos« znači »ružan«.

»Gotovo samo beživotna stvar«. Njih troje su statue koje stupaju. Dakle, okamenjeni.

I upravo ovo okamenjenje pridaje Kafkinom svijetu ljepotu. Okamenjenje i ljepota? Kakva je to grozna vrsta ljepote? Ljepota **Meduze:**

»S pravom se treba diviti«, kaže se u jednom učenom spisu iz 1832 godine, »kako duh Grka koji sve uljepšava, zna i iz ovog prastarog, groznog lika Meduze izmamiti ideal uzvišene djevičanske ljepote, čak i u trenutku nasilne smrti.«[**] Ovo divljenje je opravdano. No razlog je samo upola istinit: jer, Grci nisu izmamljivali ljepotu iz užasnih stvari **uprkos** tome što su užasne, već su je crpili upravo **iz** užasavanja užasnog. Oni su razvijali »blještavu« ljepotu **iz** »buljenja« čovjeka u užas, jer nije slučaj da su obje ove riječi etimološki identične. Kako to? Je li ljepota proizvod užasavanja?

Obične potvrde o srodnosti straha i ljepote

1. Strašnom se ne može prići; lijepom se ne može prići. U nepristupačnosti se oboje podudara. Zvijer je »strašno lijepa«. — To znači: ono što nas straši drži nas na otstojanju, koje je uslov svem umjetnički lijepom. »Temenon« (»templum«),[61]) što znači izdvojen, pretstavljao je kod Grka jedno tabu mjesto, sveto i ujedno strašno. Analogno tome, i umjetničko djelo je odvojeno od svakidašnjeg svijeta zastorom ili okvirom.

2. Strah zaustavlja kod prestravljenog vrijeme, prenosi ga dakle u izvjestan barbarski praoblik »insularnog« vremena,[62]) u koje nas utapa i umjetničko djelo.

[61]) Hram.

[62]) »Insularno« vrijeme: jednostrano, izolovano vrijeme, prekinuto u doživljaju.

3. Strah »savladava«, »ubija« (i sl. po metaforama) — a da uistinu ne svlada i ne ubije. Isto tako i umjetničko djelo.

Historijske potvrde. Već su ovi prvi znaci dovoljni da tvrdnja o srodnosti »strašnog« i »lijepog« izgubi privid apsurdnosti. Prije nego ovaj afinitet, bez kojeg bi Kafka ostao nerazumljiv, stvarno rasvijetlimo, pokažimo nekim, slučajno uzetim povijesnim znacima, da su stari sasvim dobro poznavali **genealogiju lijepog iz duha strave.**

Prema ranijim verzijama, Artemida nije izašla iz morske pjene, već iz ostataka uškopljenog Kronosa, koji su bili bačeni u more. — Pindar u jednoj svojoj odi slavi lijepo lice Meduze, premda kaže da je u sebi nosila smrt okamenjenja. — U jednoj drugoj odi on izvještava da je Atena otkrila umilnost svirke na flauti u oponašanju žalostivih tonova (poslije pogubljenja Gorgone). Po drugim verzijama je iz krvavog trupla ubijene Gorgone potekao — Pegaz. — A Ovidije u četvrtoj od svojih »Metarmofoza« kaže da je Meduza bila toliko zavodljiva, da su je mnogi muškarci priželjkivali.

Da li je još i danas preostalo nešta živo od ove identifikacije?

»Lijepo je samo početak strašnoga«, kaže Kafkin savremenik Rilke, »jer nas ravnodušno prepušta razaranju«. Ovi reci bi se mogli urezati u Kafkino djelo.

Kad ovo duboko Rilkeovo saznanje prevedemo na jezik klasične estetike, ono znači: »lijepo« i »uzvišeno« nisu dvije kategorije sui generis, već naprotiv, **sâmo uzvišeno** (ili moćno ili zastrašujuće) je **lijepo, ukoliko se uzdržava da se posluži svojom moći.** Pošavši odavde i samo odavde, moguće je shvatiti ulogu ljepote kod Kafke. Njegov je svijet (napr. Zamak) naprosto premoćan i nepristupan, nikad ne ulivajući povjerenje i vjeru, tako da ga K. gleda samo u kontinuiranom strahu, toliko dugo, kao da ga Zamak upravo »hladnokrvno prepušta« stvarnom »razaranju«. No, dokle god odustaje da svoju moć zbiljski potpuno iskoristi, zrači, u svojoj veličini što oduzima dah, kao »lijep«.

Rilkeova pjesnička izjava, koja u Kafkinom svijetu postaje stvarnost, formuliše jedno **uzdržavanje:** jer, moć je »lijepa«, ako se uzdržava da upotrijebi svoju uništavalačku snagu. Izgleda nam da je ovakvo povezivanje uzdržavanja i ljepote u isti mah i nešto dobro poznato i čudno. Otkud nam je dobro poznato?

Iz Kant-Šilerove estetike.

Za nju je naime područje lijepog, područje »slobode u pojavi«,[63] isto tako produkt uzdržavanja. On nastaje time što čovjek može ukloniti svoje »požudne moći«, svoj »interes« za zemaljske stvari, ukloniti toliko da ga može uživati u »bezinteresnom sviđanju«.[64]) No, kakav je jaz između ove teorije uzdržavanja i Rilkeovo-Kafkine. Kod Kanta se sam čovjek uzdržava. Lijepo se rađa jednim aktom njegove slobode; slobode da prolazno revocira[65] svoju želju za posjedovanjem, prisvajanjem i raskidanjem sa zemaljskim stvarima. Kod Rilkea i Kafke **ne uzdržavaju se ljudi** koji su već per definitionem[66]) neslobodni, **nego sama sila.** Kod Rilkea je »anđeo« onaj koji »prezire«; kod Kafke »Zamak« odustaje. Pa ukoliko odustaju od toga da nas razore, »lijepi« su. Njihovo uzdržavanje je dakle »milost«, a refleks ove milosti čini ih lijepim; lijepim kao što je sila u punoj opremi; lijepim kao oružje koje nije, ili još nije, ili još nije definitivno, upereno. »Još nije definitivno«: ta nijansa je presudna. Ona naime znači da je nešto još uvijek lijepo iako ujedno i neprekidno prijeti; i baš ona proizvodi efekt koji je Kafka nazvao »zastalom mu-

[63]) Šilerov izraz.
[64]) Kantov izraz.
[65]) Opozove, suzbije.
[66])Već po svom određenju.

njom«. Ako se ovaj pojam o ljepoti sociološki precizuje, može se reći da je svojstven samo čovjeku koji **nije slobodan;** tačnije: onome koji se još toleriše. On će se takvoj ljepoti diviti sve dok mu je dato da živi.

Ali, vrijeme takvom divljenju je prošlo. Gasne komore su se otvorile i zatvorile. Danas ima mnogo značajnijih stvari od divljenja sili, koja je prikazana kao »lijepa«. Ovaj pojam o ljepoti mora se ukinuti. Ukinuti tim više, što poklapanje »lijepog« i »strašnog« objašnjava i to, zašto Kafka danas fascinira.

Konvencionalnoj estetici je bilo nešto prirodno, da je u odnosu čovjek-umjetničko djelo, čovjek »onaj koji gleda«, a djelo »ono na šta se gleda«; da (Huserlovim jezikom, koji je ovu fenomenološku strukturu najbolje formulisao) čovjek vrši »intencionalni akt«, a da je djelo »intencionalni objekt«.[67]

No, tamo gdje lijepo još uvijek ili već ponovo sadržava strašno, ova je tobože suštinska struktura »pogleda« i »pogledu izloženoga« potpuno obrnuta. Maska Gorgone pretstavlja pravu suprotnost predmetu zorâ: ona je samâ »gledanje«, odnosno »kosi pogled« — načinjena i određena za to da odbije pogled čovjeka koji gleda ili da mu ga potpuno oduzme. Što važi za masku, važi mutatis mutandis[68] za Kafkin svijet. Mi ne gledamo njega, već on na nas upire oči.

I ovaj ukočeni pogled je u današnjoj Evropi strašno poznat. Jer, živi se **»na očigled svijeta«,** dakle ne kao subjekt, već kao objekt posmatranja, ukratko: živi se **pod kontrolom.** Premda je danas prošlo efektivno strahovanje ili bar jedna etapa u razdoblju strahovanja, ova trauma[69] je očito preduboko usječena, da bi odmah mogla zarasti; štaviše, ona ostaje otvorena, i to pomoću Kafkine lektire; ne samo da ostaje otvorena, već se uživa kao nekakvo »kulturno dobro«.

[67]) U svom »intencionalnom aktu« čovjek intendira, tj. usmjeruje se »intencionalnom objektu«, predmetu mišljenja ili u najširem smislu doživljavanja.

[68]) S nužnim izmjenama.

[69]) Rana, osobito duševna.

Kafka se više ne izražava

Izgleda da ključnim riječima kojim smo nastojali otvoriti vrata Kafkine umjetnosti: strah, maska, slika itd., tjeramo u laž sve ono, što smo kao djeca i unuci još uvijek romantističkog devetnaestog stoljeća navikli da vežemo s »aktom umjetničkog stvaranja«.[10*] Ne protivuriječi li stanje »ukočenosti« onome što smo smatrali prirodnom attitudom umjetničkog stvaranja: »izrazu«? Ili (da se poslužimo engleskim terminom koji je kao refleksivan precizniji) onom »self-expression«?) Nije li »samoizražavanje« jedno takvo stanje ili proces, u kom se »čvrsta konsistencija«[70] ljudi poljuljava i »izvrće na površinu ono najintimnije.«?

Naravno, ne može se poricati da nešto takvo postoji i da je postojalo. Ali, da se umjetnički rad nužno odvija kao »samoizražavanje«, to je jedna stara predrasuda. I ko pokušava, što se često dešavalo i dešava, da pomoću ove kategorije sriče povijest umjetnosti, tom ostaju mnoga od njenih najvećih djela nečitka.

Ovaj pojam je s jedne strane potomak pojma »confessione«;[71] dakle rusoističko i pietističko [72] nasljeđe; s druge strane rodila ga je metafizika povijesti, koja je kod Hegela dostigla vrhunac i prema kojoj povijest nastaje time što se izražavaju i ostvarivaju »unutarnje« mogućnosti (»svjetskog duha«). Ovaj izraz je započeo svoj pobjedonosni pohod u romantici, u epohi kad je

[70]) Postojanost. unutarnja stabilnost.

[71]) Ispovijed.

[72]) Pobožnjačko.

izolovanom umjetniku izgledalo da nikom određenom nema više ništa reći i kad je svoju težnju da govori, slika i muzicira morao opravdati pred samim sobom i pred drugim baš u obliku »izraza«... sve dok nije konačno ekspresionizam od samog usklika načinio program. — Kratki intermezzo, ni dva puna stoljeća. **Prije** tog razdoblja umjetnik je »pravio«: jer objekt koji je pravio nije bio namijenjen da pokaže njega sama, već da odgovara određenim (društvenim) prilikama. Ako je objekt bio zamišljen kao »lijep« objekt, to ne protivurječi činjenici da se »pravio«; naprotiv: baš u razdoblju kad se pojam izraza obožavao, smatralo se da je »ljepota« (koja nastaje kad se pravi dalek, t. j. neličan objekt) nešto sumnjivo. Nije čudo da su oni veliki umjetnici koji su, poput Rafaela i Mocarta proizvodili lijepo, morali dozvoliti da im se pridaju epiteti kao »djetinjasti« ili čak »sladunjavi«. Nije čudo da se propagisalo pravo »ružnoće«, kako bi se lijepo obezvrijedilo: ne samo u naturalizmu, već recimo i u »Cvijeću zla« ili u »Estetici ružnoga« Hegelovog učenika Rozenkranca.

Nije baš prijatno gledati kako težnja za izrazom postaje tim neodoljivija, što je neznatniji sadržaj koji treba izraziti. Ukoliko dnevni mehanički rad postaje sve viši tuđ i neličan, utoliko izgleda urgentnije[73] da se nađe kompenzacija[74] direktnim »self-expression« aktom. U savremenoj Americi postoji jedan odgojni pravac koji svakome preporučuje ovu (ranije privilegiju umjetnika) self-expression kao nekakvo hobby[75] zanimanje koje očišćava. Uči se u prepunim razredima, no utiskuje u

[73]) Prešnije, neophodnije.

[74]) Nadoknada.

[75]) Hobby je engleska fraza za strast koja je izvan osnovnog posla ili poziva, koja je jaka, ali ne donosi prihode.

pamet samo što je nekom utuvljeno, naime osjećaji i stilovi koji se u školi liferuju kao serijska roba.

Preokret, što je nastupio pred Prvi svjetski rat, preokret koji su obilježila imena Šenberg, Pikaso itd. sa svojim »Nećemo izraz«, nije bio, kako se obično prikazuje, potstaknut činjenicom, da je umjetnost izraza dosegla krajnji mogući ekstrem, da se »dalje« nije moglo. Već je poslije Vagnerovog »Tristana« izgledalo da se teško može predočiti viši stupanj u intenzivnosti izraza — došle su Štrausova »Elektra« i ciklus Malerovih simfonija; poslije Malera je intenzivisanje izgledalo nemoguće — došla je Šenbergova »Preobražena noć«. Preokret je otpočeo iz mnogo dubljih razloga nego što su umjetnički: jer, pretvaranje u stvari je toliko uznapredovalo, da je upravo »humani« medij umjetnosti poslužio, da ljudima ad oculos[76] demonstruje ovaj obično nepriznavani proces. Ovaj obrat nije naravno nipošto bio direktan odraz ekonomsko-tehničkih prilika: naprotiv, strujanje je otpočelo u zemljama koje nisu primarno u tehničkom i industrijskom pogledu moderne, u Austriji i Francuskoj, gdje pretvaranje u stvar nije postalo u jednakoj mjeri prirodan životni stil epohe, kao recimo u Americi. Dok su u Francuskoj neizgrađene najmodernije mašine visile u svojoj irealnoj formi, kao slike, po zidovima njenih šezdeset ili osamdesetgodišnjih kuća, u Americi se pripremala, kao ventil strašnog pritiska mehanizovanog života, raketa izraza.

Ovdje se, opet ovdje, pokazuje, da Kafka stoji na raskrsnici. S jedne strane smo vidjeli da »usamljenost« i »izraz« idu zajedno: trebalo bi dakle očekivati da se kod ekstremno usamljenog Kafke nalazi i ekstrem umjetnosti izraza. Međutim, upravo je suprotno: teško se može zamisliti jedan stil koji bi od Kafkinog bio manje romantičan, subjektivističan, ekspresionističan.

[76]) Na očigledan način.

On artikuliše svoje rečenice s krajnom preciznošću, kao Robinzon, koji kalkuliše red vožnje.

Paradoksalnost da je s jedne strane bio usamljenik, a ipak nije vikao; da je istina bio precizni radnik, a da nikom određenom nije namijenio svoja u sebi skladna djela; ta paradoksalnost je učinila da je postao pisac a part,[77] dakle »apartan«[78] pisac. Njegovi čitaoci oko 1925, koji su istina bili još potpuno individualisti u smislu devetnaestog stoljeća, ali već ipak osjećali da će njihov vlastiti konac značiti i konac umjetnosti izraza, nisu nikad tako kao kod Kafkine lektire, »naletjeli«. Našli su se u jedinstvenoj situaciji da slušaju kako se o njima govori i to samo o njima (pojedincima), no tonom, koji ih uzima kao nešto najbeznačajnije na svijetu; da vide kako su u središtu, ali uvijek u središtu zanemarivanja.

Što je važilo za njemačke čitaoce dvadesetih godina, važi mutatis mutandis za današnje u Francuskoj: i oni su ponosni kad ustanove, da je njihova irelevantnost prikazana kao nešto nadprirodno veliko. Oni istovremeno osjećaju da su potvrđeni i osuđeni. A kako su navikli da uživaju svaki osjećaj, uživaju još i ovaj, kao posljednje što je preostalo.

Kafkin stil je »uzvišen« jer je hladniji od jezika svakidašnjeg života

Kod Kafke uopće nema lijepog u običnom smislu. Naprotiv, njegov svijet je prema »lijepim ljudima«, »lijepim stvarima«, »lijepim krajolicima« tako hermetički zatvoren, da upravo to i karakteriše njegova djela. Tamo gdje se kod njegovih ličnosti ili figurina ili utvara nalaze »estetske« attitude (kao u »Vještaku u gladovanju«,

[77]) Za sebe, osobit.
[78]) Nastran.

u pripovijeci o pjevačici Jozefini ili kod raznih nerealnih ljudi), ove se attitude u Kafkinom prikazu zapravo ne priznaju kao estetske, već kao jedna osobita ljudska **nerealnost** što se onda ostvaruje u apsurdnim djelatnostima, koje obično naziva »umjetnošću«.

Njegov svijet dobiva samo zahvaljujući stilu svoju strašnu ljepotu.

No postoje dvije šanse da se stvori jedan »stil«. Prva je data kad su **socijalne geste,** odnosno jezik **jednoznačni:** ako neko tačno zna u kojem svojstvu govori, kome govori, zašto govori, njegov će jezični duktus[79] i naglasak poprimiti onu jednoznačnost koju osjećamo kao uvjerljivi stil. — Druga šansa je u suprotnom ekstremu: u potpunoj izolovanosti. Jer, zbog nje jezik može postati jedna vrsta jezika duhova iz ničije zemlje.

Rekli smo »može«, jer, ako neko stane da govori bez nade da će naći jedno uho i bez jasne predodžbe o jednom određenom slušaocu, uvijek dolazi u opasnost, da ostane potpuno nesvjestan koliko mu je glas jak i visok i da nehotice prelazi iz jedne visine tona u drugu... što se u velikoj mjeri desilo Hermanu Brohu u njegovom monumentalnom romanu »Vergilije«.

Kafka se nikad ne izlaže ovoj opasnosti. Njegov jezik ostaje na istoj visini. Otuđujući ton tog jezika pretvara ljude u stvari, u jednu vrstu »nature morte« i potiskuje ih u rijetki zrak bezvazdušne »distance«.

A gdje postoji distanca, tu je i »ljepota« bar moguća.

No ova distanca, što omogućava ljepotu, počiva opet sama — što akademska estetika nikad nije obradila — u **socijalnoj** distanci. Već prije smo dali formulaciju: »lijep je nepovredivi kralj ili nedostižna žena« — što ipak ne znači, da bi oni bili neprikosnoveni, zato što su lijepi,

[79]) Po lat. tok.

već da su »lijepi«, jer su neprikosnoveni. Genetička povijest zavođenja o tom nam može reći koliko i dijete, što stoji pred prozorskim kapkom.

A nepovredivost i nedostižnost su društveni fenomeni moći i nemoći. Primijenjeno na jezik, to znači:

Kao »lijep« djeluje onaj jezik, koji se iz svakodnevnog socijalnog života »izdiže«, koji je dakle »uzvišeni jezik«; jezik koji slušaoca ne oslovljava iz susjedne sobe na istom katu, već ga s jedne »više sfere« (ma šta značio taj izraz) poziva da izađe i »uzdiže« ga. Nije slučaj da se u svim kulturama jezik svećenstva smatra u prvom redu »lijepim« (t. j. svečanim). Dvorski jezik, pravnički jezik, ukratko svi jezici autoriteta pružaju obilježja distance, koja su neophodna za ljepotu i uzvišenost »umjetničkog jezika«.

Nije čudo, da se u epohama nivelacije društvenih rangova ili u razdobljima ideološkog egalitarijanizma[80] pojam »ljepote« napada kao reakcionaran, klasicistički ili sl., premda tek u njima diferencije u rangu oživljavaju isključivo estetski: dvorski paž završava kao livrirani liftboy. Istina, naturalizam jezika što se gaji u takvim razdobljima, naturalizam koji svjesno izjednačava umjetnički idiom s idiomom svakidašnjeg govora, može stvoriti veličanstvena djela — no valja dobro razmisliti, da li ova djela spadaju još uvijek u »umjetnost« i ne pretstavljaju li možda jedan potpuno novi rod. Današnji američki radio komadi ili newsreels imaju sasvim druge crte, nedostatke i vrline, nego umjetnička djela. U današnjoj Americi se smatra da je najbolje štampati autora, koji tako piše, kako misli izdavač da govori njegov šofer.

No ono što nazivamo umjetnošću potiče samo iz epoha u kojima su odnosi vladavine, dakle razlike socijalnog ranga, pa prema tome i socijalne razlike u jeziku, bili nešto prirodno. Distancija ljepote ili umjetničkog djela je ustvari u tolikoj mjeri refleks socijalne distance i socijalne ljestvice (intenzitet zategnutosti) da, ma kako ova teza zvučala neugodno, ukidanje klasa koči umjetnost — proces čiji su tip opisali Hegel i Marks već pred više od sto godina, iako ne izričito za umjetnost, nego za »duh« uopće. Svojom idejom o »ukidanju« filozofije Hegel nije mislio ni na što drugo nego na ukidanje onih socijalnih situacija zategnutosti, u kojim je filozofija jedino moguća i nužna.

Doba restauracijâ naprotiv, koja se još uvijek pozivaju na svoj poredak po rangovima, ali ne više s mirnom savješću; ili licemjerna stoljeća, koja žele prikriti svoje klasne suprotnosti, pretvaraju »visinu« (umjetnosti, stila itd.) u »dubinu« koja se u društvenom pogledu može teško identifikovati, no koja, jasno antiegalitarna, još uvijek, ma kako to bilo oprečno, »uzdiže«. »Duboki« pisci su u neku ruku samozvani svećenici građanskog društva. Nijedno stoljeće nije tu riječ zloupotrjebilo kao devetnaesto s decenijama što prelaze u dvadeseto.

Kakvu vezu ova razmatranja imaju s Kafkom? Je li Kafkin jezik »uzvišen« jezik?

Jest i nije. Jest, ukoliko njegov jezik nije svakidašnji... Nije, ukoliko njegov jezik nije recimo svečaniji od svakidašnjeg, ali je **trezveniji.**[11*]

Jer, Kafkin stil je, svakako po prvi put u književnosti, »uzvišen« radi **distance od svijeta u cjelini** — ne radi distance čovjeka jedne klase od neke više klase unutar istog svijeta. Zato ni riječ »uzvišenost« ne znači više da jezik čitaoca »uzdiže« ili pridiže, već samo da ga iz svakidašnjice izdiže, jer baš odbačeni čovjek ne poznaje svakidašnjicu, koja uvijek pretpostavlja »pripadnost«.[12*] Tim jezikom se služi čovjek, koji ne smatra da je ovlašten da govori drugačije (t. j. intimnije), nego **predlagač** pred prozorčićem nadleštva. Distanca jezika je otstojanje, kojeg se odbijeni predlagač, u saobraćaju sa svijetom koji ga odbija, smatrajući da mora, eo ipso

[80]) Zastupanje jednakosti u teoriji.

pridržava još i **prije** nego je iznio prijedlog; otstojanje **poniznog** čovjeka, koji govori oficijelno, jer uglavnom i treba govoriti oficijelno; no ujedno i distanca nezainteresovanog službenika, koji ne smatra da je molilac dostojan nečeg višeg nego da ga službeno otpravi i zavara obećanjima. Kod Kafke konvergiraju oba ova jezika distance u jednom jedinom preobraženom službeno-njemačkom, i to je isto tako prirodno, kao kad se riječ božje moći i riječ nemoći kreature stapaju u jednom jedinom preobraženom idiomu. Ovo stapanje je kod Kafke utoliko prirodnije, što on sebe gleda očima svijeta, t. j. sam sebe smatra krivim: odnosno, moralno prihvata distancu, koju mu svijet ne dopušta da prekorači; pri čemu on prirodno prihvata i njegov jezični stil (protiv samog sebe).

Kafkin idiom nije ustvari samo njegov ili K.-ov, već zajednički svim njegovim figurama. Razlike između glupih, mudrih, velikih i malih ljudi, zapravo ne postoje.

Razumljivo je da takvi jezici distance isključuju određene prizvuke kao što su prizvuci povjerljivosti, entuzijazma, spontanosti, pobune itd.

Mnoge njegove rečenice užasavaju preciznošću službenih objava; druge su tačne, podrobne i savitljive poput zakona, koji zahtijevaju da se najsavjesnije čitaju, jer nepoznavanje zakona ne štiti od kazni; neke opet imaju od riječi do riječi sadržaj bolničkih izvještaja, a neke konačno skroman ton molbe. No uvijek njegov jezik govori u obliku protokola; »jezik protokola« je svakako najadekvatniji izraz Kafkinog idioma.

Upravo taj jezik čini da je njegov svijet »lijep«, čist i precizan — da nije ništa drugo do svežanj akata, koji slučajima što su u njem registrovani (pa i onim najtežim) pridaje izgled stvari, koja je sad, **tim što je registrovana, »u redu«.** To znači: pedantna tačnost kojom se

nešto utvrđuje postaje u neku ruku opravdanje činjeničnog stanja koje je u njem protokolisano. Ona istina ne kaže: »Ono što jest, razumno je«; ali ipak: »Ono što jest, u redu je«. A teško je odlučiti, koja je od ovih dvaju formula opasnija. Što važi za fascikle spisa, važi i za Kafkin jezik: za razliku od socijalno kritičke (pa i surrealističke) književnosti, on ne pretstavlja samo strahotu nereda — već i **red strahote;** a u njemu oni koji znaju dobro slušati mogu razabrati i ono »da«, kojim odgovara na ovo »ne«.

Kafkin stil je ipak graciozan

Da su Kafkin svijet i stil, uprkos svojoj okamenjenosti (ili tačnije: pomoću svoje okamenjenosti) »lijepi«, sad je postalo razumljivo. No izgleda da je teško pojmiti, kako se Kafkin stil može odvijati s potpunom lakoćom. Teško pojmiti, jer »lakoća« je baš obećanje o ljubaznosti uprkos distanci; uvijek je pokretljiva i laka u slobodi: prema tome suprotna okamenjenosti. Štaviše »lakoća« je tako potpuna razriješenost, da čak i strah može preobraziti u nešto »čarobno«, naime u »bojazan«.

Kako da shvatimo ovu lakoću Kafkine proze, lakoću koja se ne može jednostavno poreći.

Kao doskočicu nemoći. Upravo **zato što** je svijet apsolutno nadmoćan i isključuje svaku efektivnu slobodu, jezik se rasprskava u tisuće misaonih mogućnosti, konjuktiva i pogodbenih rečenica, da bi se tako, neopterećen stvarnošću, »igrao«. »U svojoj gomili zemlje«, kaže jazavac u pripovijeci »Jazbina«, »naravno, mogu o svemu sanjariti, i o sporazumijevanju, iako dobro znam, da nečeg takvog nema«. »Mogu« i »kad bi«. »Kad bi nekakav nemilosrdni šef, zvižduci bičem, besprekidno mjesecima gonio pred neumornom publikom unaokolo

po manežu[81] neku iznemoglu, sušičavu artisticu na klimavu konju, na kom bi hripala, dobacivala poljupce i njihala se u struku i kad bi se ova igra, uz neprekidno brujanje orkestra i ventilatora produžavala u sivu budućnost što se uvijek iznova otvara, praćena pljeskanjem ruku koje popušta i ponovo raste, ruku koje su zapravo parni čekići« — i tek sada dolazi ono što bi se u tom slučaju desilo. (»Na galeriji«). Ovdje je ustvari sve: »slobodno« »kad bi«, »igra« s cirkusom i konjem, uzaludnost karuselske jahačke staze, koja uvijek iznova počinje, konačno, smrtonosnost biča i parnog čekića — ukratko: gracija nastaje time, da govor, nalik psu u igri, grajeći obilazi nadmoćan svijet, koji je zaposjeo svu širinu ulice; lak je kao što je lak čovjek, kojeg su, u usporedbi s težinom svijeta, ocijenili kao prelakog; a vedar je kao što je vedar čovjek kojeg nisu ozbiljno uzeli, a ne koji je neozbiljan.

[81]) Manège (francuski) je jahačka škola ili trkalište, ili cirkus u kojem se izvode tačke s konjima.

IV.

STIDLJIVI ATEIZAM

Kafka ulazi u istoriju stidljivog ateizma

Dosada smo samo prigodno uzimali u ruku ključ, koji obično služi kao kalauz za Kafkina djela. Kafku su označili kao »homo religiosus«-a; uvjeravaju nas da se Kafkinom ograđenom svijetu može prići jedino religiozno.

I mi smo se sukobili s onim Kafkinim osnovnim motivima, kao: krivnja, otkupljenje, milost, transcendencija, nadmoć, žrtva, o kojim se teško može diskutovati pod drugim kakvim nazivom, osim religioznim — pa i ako se ispostavi da oni obilježavaju **odnose ljudi prema ovom, a ne prema onom svijetu,** odnose koje je Kafka opisao pojmovima uzajmljenim iz religioznog jezika. Ne može se ipak poreći, da i samo ovo »uzajmljivanje« (minimum koji i najveći skeptik ne može poricati), pretstavlja već jedan problem.

Ako smo tako dugo odgađali da razmatramo Kafku kao »homo religiosus«-a, bilo je to zato, što nam ovaj izraz nije izgledao kao rješenje, već kao problem. Ostaje diskutabilno, šta bi u našem svjetovnom svijetu ova riječ mogla označavati. Povijest pozitivnih religija pruža dugi niz vrlo distinktnih religioznih oznaka za funkcije: spasitelj, svetac, prorok, učenik, začetnik, reformator, heretik itd. Niko se neće, ako ga zapitamo,

»šta« je bio recimo Franjo ili Buda, ograničiti na neodređen odgovor: »homo religiosus«. No s druge strane, niko se neće odvažiti ni da Kafku obilježi jednom od gore navedenih distinktnih oznaka. Ustvari, ni ne može se neodređen izraz tačno precizirati; jedino što se može jest, istražiti i objasniti zašto Kafku tako neodređeno klasifikuju.

Ovdje ponajprije upada u oči, da investitori, koji su osnovnu Kafkinu poziciju tako prenagljeno i tako općenito obilježili izrazom »religiozan«, nisu mogli s tom riječju povezati nijednu konkretnu religioznu pretstavu. **Kafkina investitura je u — književnosti,** dakle u jednom sloju, koji je već odavno postao ireligiozan, ili bar indiferentan prema religiji. U sloju, kojem Kafka (ako se igdje može ubrojati) nesumnjivo ipak pripada.

Ma šta taj izraz označavao — već i sama okolnost, da je jedan autor, koji nije »upražnjavao« nikakvu pozitivnu religiju, u potpuno bezbožnom svijetu sam sebe smatrao religioznim čovjekom, da je »pisanje kao formu molitve« označavao i da će ga jedan, inače religiozno indiferentan, sloj obrazovanih slaviti kao religioznog, zapanjuje toliko, da čak i onaj najnepovjerljiviji ne može proći pored toga kao pored kakvog prividnog problema. Zaista su u Kafkinom djelu tako reprezentativno otjelovljeni problemi osvjetovljene religije (ili recimo re-religiofikovane svjetovnosti), da objašnjenje njegovog religionizma (jer o tome se radi, ne o »religiji«) obećava da će ujedno objasniti i veoma opće crte savremene duhovne situacije.

»U Njemačkoj su baš teolozi«, rekao je jednom prilikom Hajne, »okončali s dragim bogom — on n'est jamais trahi que par les siens.«[82] Očigledno je da je ovo zapažanje istinito. Kad je u Lesingovom »Odgoju ljudskog roda« sam bog priveo ljude do onog završetka u odgoju u kom čovjek postaje punoljetan i bog prema tome suvišan, upravo je i sam bog, a ne samo teolozi, boga učinio nepotrebnim; sam bog se povlači, ali i sam on prikazuje svoje povlačenje kao religiozni pozitivum. — Kad je Hegel, koji je potekao iz Tibinške bogoslovije, unio u Ivanov pojam duha elemente uzajmljene od »prosvjetiteljstva« i »raison«-a[83], uništio je pojam boga, koji je tobože htio spasiti.

Čitava Njemačka filozofija od Lesinga do Hegela, taj neobični fenomen između religije i nauke (koji je jedva egzistirao napr. u Francuskoj, zemlji sa dva kolosjeka: samo religioznoj **ili** samo naturalističkoj, i koji je tu tek danas počeo da se razvija pod uticajem njemačke filozofije o egzistenciji) može se u osnovi promatrati kao jedan proces, **u kom se religija uništava spasavajući je i spasava uništavajući je.**

Ali i spasava uništavajući je. Koliko god je ispravno da se Njemačka povijest duha i umjetnosti devetnaestog stoljeća čita kao povijest sekularizacije, toliko je i nužno da se zapazi suprotan motiv: tj. da se sam ateizam shvatao kao religiozni fenomen. U Njemačkoj je dosljedan i goli ateizam bio rijetkost: istina, bilo ga je u negrađanskim krugovima: recimo kod Fridriha Velikog, kao što je i u Francuskoj bezvjerje bilo ponajprije monopol negrađanskog kruga: plemstva. No kad je prosvjetiteljstvo postalo ideologija građanstva, imalo je u Njemačkoj zastupnike istina velikog formata, ali malo sreće. Jer, nesretna povijest njemačkog građanstva sastoji se baš od faza u kojima još nije bilo svjesno samoga sebe i faza u kojima samog sebe više nije bilo svjesno. Još prije nego je postalo historijska supstanca, još i prije nego su potisnute komponente moći feudalnih ostataka, već se na horizontu pojavila »sablast« jedne negrađanske klase, klase čiji se prvi čin sastojao u tome što je gra-

[82]) Franc. Izdati mogu samo pristalice.

[83]) Prosvjetiteljstvo se u borbi protiv religije pozivalo na razum (»raison«).

đanstvu izbila iz ruku njegove antiklerikalne i antireligiozne argumente. Potpuno je razumljivo, što je građanstvo time postalo nesigurno u svojoj vlastitoj religioznoj ili deističkoj ili ateističkoj poziciji. Ono je bilo dosljedno ateističko, opet za razliku od francuske buržoazije, samo u prirodnim naukama i tehnici, dakle ondje gdje je bilo suvišno da se religija izričito poriče i gdje su koristi bile evidentne. Inače teško.

Ustvari je teško odlučiti da li mnogi dokumenti devetnaestog stoljeća (recimo Vagnerovi) **još uvijek** sadrže religozne ostatke, ili su **već opet** shvaćeni u procesu re-religiozifikacije.

Ne iznenađuje mnogo što se ova re-religiozifikacija odvija dijalektički (dakle većinom ne kao prosto vraćanje pomoću konverzije). Naprotiv, najčešće će se sama već dostignuta faza onebogotvorenja religiozno tumačiti: onebogotvorena priroda postaće element religije (razvoj koji je preko »monističke« naučne religije doveo do nacionalsocijalizma): ili će se kraj bogova prikazati apokaliptički, dakle religiozno (»Sumrak bogova«)[84]), ili će se čovjek koji je bio osuđen da prebiva u Ničemu, prikazati mitski (»natčovjek«); ili će čovjek, koji boga više ne »nalazi«, tumačiti tu nemogućnost da ga nađe kao efekt boga koji se uklonio (Rilke, »Dvinske elegije«). Sve ove, veličanstvene i ujedno dvosmislene, varijante ulaze u **»povijest stidljivog ateizma«**, koja još nije napisana i bez koje se ne može shvatiti njemačka duhovna povijest u posljednjih sto i pedeset godina.

U nastavku će se stalno potvrđivati da i Kafka poprima svoj profil po ovoj foliji.

[84]) Ničeovo djelo.

Kafka dopušta bezvjerje i osigurava jednu sićušnu pozitivnost

»Mnogi poriču tugu«, piše u njegovim filozofskim aforizmima »On« (1920), »pokazujući na sunce, on poriče sunce, pokazujući na tugu ... Mi posjedujemo snagu da nešto negiramo, ali ... hrabrosti ne«.

Hrabrosti ne posjedujemo. To znači, ako ovo mjesto treba uzeti ozbiljno: Kafka nije vjerovao. Ali, nije imao hrabrosti i da ne vjeruje. Njemu je nesnošljiva situacija bez vjere, za njega je propast »prebivati u Ničemu«; propast protiv koje se ustvari stalno bori. U svom životu godinama se upuštao u polovične doktrine o otkupljenju, kao što je Štajnerova antropozofija[85]), mazdaznan[86]) i to ne zato što bi ove pučke religije nalikovale njegovom filozofskom ili religioznom stilu — jaz između impozantne tričavosti ovih učenja o spasenju i njegove trezvenosti je neizmjerljiv — već što je morao iz ničega skočiti do »nečega«, do **makakvog nečega** ili dotle da može ono što postoji totalno prihvatiti, prihvatiti činjenicu egzistiranja. Ničeov skok iz nihilizma do »vječitog vraćanja« bio je, iako ne efektivni model, ipak nesumnjivo filozofski presedan. I Kafki je preostao sam ovaj goli minimum. »Ne može se reći da nam nedostaje vjera. Ali prostu činjenicu da postojimo ne iscrpljuju vrjednote vjerovanja«.

»U čem bi bila neka vrijednost vjere? Valjda ne u nepostojanju«.

I baš u ovom »valjda ne u« leži slijepa sila vjerovanja.

[85]) Antropozofija Rudolfa Steinera je učenje koje se oslanja na Štirnerov i Ničeov individualistički anarhizam, sa jakim mističkim crtama.

[86]) Učenje koje sadrži mnoge elemente Zaratustrine religije.

Danas je u najrazličitijim krugovima postalo uobičajeno da se na nepreciznu i razvodnjenu religioznost bez religije, kakva je bila svojstvena devetnaestom stoljeću, gleda kao na prezrenu i neobaveznu stvar naših djedova i pradjedova. Izgleda da ono Geteovo

»Nazovi to po volji,
Nazovi srce! Sreća! Ljubav! Bog!
Ja tom ne nalazim ime.
Osjećaj je sve«.

nedvoumno pokazuje da se još nikad nije znalo u čemu se uopće sastoji **predmet** ove vjere (ako bi se taj »osjećaj« mogao nazvati »vjerom«); zanos, kako izgleda, pretstavlja samo »pozitivno naličje« neobaveznosti i nepreciznosti — iako »religio« izvorno ne znači ništa drugo do »preciznost«.[18*]

Kako je rečeno, brojni su bili ljudi koji su prezreli ovu **religioznost bez religije;** po stajalištu različiti koliko se samo može zamisliti. S jedne strane kritikovala se s pozicije radikalno optimističkog bezvjerja: s te pozicije vjerovanje je djelovalo kao »strah od vlastite kuraže«. S druge strane napadalo se na vjerovanje s tla zdvojnog vjerovanja, tj.: kjerkegôrski, s pozicije, za koju je zdvojnost u vjerovanju konačni razlog da se vjeruje. S ove vrlo uske pozicije religioznost izgleda neozbiljna i estetičistička. U slično udešenu žicu udara i filozofija o egzistenciji, koja, preuzimajući od prvog stajališta ateizam, od drugog ozbiljnost, zauzima posredno stajalište između oba i zato prolazno nailazi na najjači odjek — ne možda zato što bi u svojoj »ozbiljnoj« odlučnosti bila pred licem Ničega odlučna toliko koliko i prema vlastitoj neodlučnosti[14*] i što bi isto tako slabo nametala obaveze kao i esteticizam kojeg kritikuje. Konačno, posljednji i najvulgarniji kritičari bili su nacionalsocijalistički ideolozi, koji su istina bez kriterija preuzeli svu zbrku vjerovanja koje smo naslijedili od prošlog stoljeća (»osjećaj je sve«), no u ovu zbrku spolja ubrizgali obavezan teror i time joj pridali izgled kompaktne i oklopljene »religije«.

Šta je Kafka doprinio ovom napadu na »religioznost bez religije«, napadu koji je pokrenut sa svih strana?

Jasno je šta Kafka pridonosi ovoj ataki: on ponovo izvlači u prvi plan onaj iskonski, no zagubljeni motiv religije: **preciznost, ritualizam;** a to čini iako ne pripada nikakvom određenom sistemu rituala, nikakvoj grupi koja se ujedinjava u jednom ritualu. A ono šta je postavio u prvi plan, bila je sablast.

Jer, sablasna je preciznost u agnostičkom okviru. Ako se preciznost u magijskim ili religioznim ritualijama traži i provodi, pretpostavlja se eo ipso, da se sigurno zna (ili da zna onaj koji posjeduje monopol saznanja), šta se kojim korakom postiže, šta se kojim sprječava, šta se kojim propustom ubrzava, a šta ugrožava. Kod Kafke nema ničeg sličnoga; naprotiv: on nije znao **šta** bi trebalo raditi ni onoliko koliko generacije koje su mu prethodile i kojima je građanski moral bio nešto potpuno prirodno; pa ako je Kafka nešto znao, znao je da više ne zna šta bi trebalo raditi i kakve su dužnosti obavezne: njegovu prozu je nadahnjivala muza agnosticizma. Njegov (odnosno njegovih figura) monstruozni kategorički imperativ[87] mogao bi se dakle ovako formulisati: **»Izvršavaj precizno dužnosti, koje ne poznaješ!«**

Jasno je da ova pozicija skrupuloznosti ili »ritualizma« (nasuprot distinktnom ritualu) nije nepreciznija od pozicije gole »religioznosti«. Dok je ta »religioznost« bila na volju prepuštena, naime na volju prepušten,

[87]) Načelo koje moralno obavezuje i našim djelima pridaje moralnost.

neobligatan osjećaj, kod Kafke se radi o **obavezi prepuštenoj na volju,** tj. o obavezi bez sadržaja, o ritualizmu bez rituala. Prva pozicija je još i dopuštala entuzijazam; ova dopušta jedino samounižavanje i zdvojnost.

(Da uklonimo zabludu: ova »obaveza na volju« nema ništa zajedničkog s obavezom Kantove etike, dakle s takozvanim »formalizmom«: šta više, one su kontradiktorne. Kantov formalizam je veličanstveni izraz za **slobodu** subjekta, koji ne poznaje i ne priznaje nikakvo sadržajno »treba«, jer baš sadržaj moralnog djelovanja nastaje time što se subjektima uzajamno zajamčuje sloboda. Kafkina slobodna obaveznost upravo isključuje slobodu: ona je formalna i »prema sadržaju neutralna«, zato što mu je važnija attituda po kojoj se precizno pridržava zapovijedi od sadržaja zapovijedi i važnija od moralnosti onoga koji zapovijeda. Njegov formalizam je formalizam neslobode).

Kad ova kombinacija agnosticizma i ritualizma ne bi imala veoma aktuelan značaj, kad ne bi bacala svijetlo na današnju modu Kafke, ne bismo je tako opširno pretresali.

Gdje se agnosticizam veže, gdje se vezivao sa skrupuloznošću i ritualizmom? Gdje važi Kafkin kategorički imperativ?

Pod fašističkim terorom, pod kojim niko ne zna, **šta** se svakodnevno od njega traži, zašto se nešto traži — no gdje se od njega očekuje, da najskrupuloznije ispunjava ono nerazumljivo i nepoznato. Ako tako gledamo, današnji je njemački ili francuski kult Kafke veoma sumnjiv simptom; on prikriva indirektno i nesvjesno slaganje s onim strašnim stanjem, u kojem se znanje nije cijenilo, ali je bilo obavezno da se tačno radi. Onome što je bilo fizički nesnošljivo, dive se sad u pjesničkom ruhu; i umjesto da se brižno čuvaju grozota prošlosti, potsjećaju ih se u pozlaćenoj verziji.

Kako vidjesmo, preciznost je »smisaona«, ili bar u sebi vjerovatna i konsekventna, jedino unutar izvjesnog rituala. Jer, ritualni sistemi su precizne mašine. Svakom zahvatu odgovara određen ishod, ili, ispravnije: svaki propust povlači za sobom veoma određene posljedice ili katastrofe. Sve pojedinosti u procesu rituala, što ga neka primitivna magijska grupa danonoćno »u strahu« održava u pogonu, održava ujedno (u očima te grupe) njihov svijet u pokretu i, naročito, sprječava prijeteće opasnosti. Ukoliko je jedna grupa izloženija i nesigurnija, striktnija je skrupuloznost nekog rituala: zabrinutost u strahu i »najbrižnija tačnost« potpuno i proporcionalno odgovaraju jedno drugom.

Istina, moderni individuum koji je integrisan manjkavo ili nikako i izložen sa svih strana, strahuje iz potpuno drugih razloga nego individuum »primitivne grupe«. No i on se osigurava oblicima i procesima ritualnog karaktera. Psihoanaliza nam je nacrtala bezbrojne slike privatnih (u socijalnom pogledu bolesnih) ritualnih sistema. I entuzijazam kojim su se protiv vlastitog interesa zadahtano bacile milionske mase Evrope u žrvanj fašističke mašine, ima svoj osnov i u tome, što je neopoziva veza zapovijedi i poslušnosti, koja je uspostavila mašinu, mogla ujedno primamiti kao ritualna odbrana i osiguranje od same te mašine.

Dakle, »preciznost« ima danas jedno značenje sa dvije oštrice: ona označava i funkcionisanje svijeta opasnosti i spasavanje od tog svijeta opasnosti. Ona je u neku ruku homeopatska: ozdravljenje se očekuje od otrova protiv kojeg se i uzima.

Ni kod Kafke nije drugačije. I za njega preciznost nije samo naslov za »Proces«, ne samo za proces, koji je svijet nekome priredio, nije samo naslov za funkcionisanje sile, već ujedno i za attitudu, koju zahtijeva od ljudi i od sebe samog. Jasno je da i ovim određenjem opisujemo nešto nalik na »prilagođavanje« — dokaz,

nikako neznatan, da su naša tumačenja ispravna i da uvijek ponovo konvergiraju, premda izlaze od međusobno udaljenih pojedinačnih problema.

Istina, kod Kafke su tačnost i obaveznost, preuzete od skrupuloznosti i rituala, postale mjere **protiv** prosto psihološke religioznosti (koja se razlikuje od »religije«). No kako njegova ritualistička preciznost »lebdi u zraku«, tj. nije preciznost nekog određenog rituala, Kafka je time postao **apoteoretik**[88] **obaveznosti i ritualizma uopće.** »Uopće«: dakle apoteoretik **golog osjećaja ritualističke obaveznosti.** Golog osjećaja: dakle, Kafka ne izvodi iz psihološke provincije, naprotiv, psihologizuje upravo onaj osnovni religiozni element, koji je ranije, baš procesom psihologizovanja i esteticizovanja, morao ostati spolja kao nešto što se ne da estetski asimilovati. Kako je ritualizam, nevezan nikakvim određenim sadržajem, **neobavezan,** upravo on postaje estetski fenomen — što nesumjivo Kafkinim umjetničkim djelima pridaje njihovu disciplinu, ljepotu i profilovanost.

Kafka je daleko od toga da traži povratak do jedne stvarne religije. On dotadašnje psihologizovanje i esteticizovanje religije prevazilazi time, što **estetski** »optače« ne samo religiozne **sadržaje,** nego i ono po čem se jednom za svagda razlikuje **religiozna attituda** od estetske. On ne može biti radikalniji. Ali ova radikalnost nije radikalnost početka, već okončanja onog procesa, kojeg tobože pobija. **On je jedan od svojih vlastitih neprijatelja: najradikalniji među njima.** Pa ako je svoja djela htio uništiti, bilo je to vjerovatno i zato, što je slutio da formom svoje borbe izdaje njen cilj.

[88]) Teoretik koji brani.

Bilo bi izvanredno prosto kad bismo polomili koplja o poziciju, što smo je označili naslovom »religioznost bez religije« i odbacili je kao prividan problem. Čini mi se da problemi na kojim se osniva »prividna pozicija« još do danas nisu ni približno riješeni, zapravo čak uopće ni formulisani. Pa i čovjek koji je potpuno stran svim pozitivnim religijama mora priznati, da su nauke »pobijale« i nadomještale dogmatske religiozne sisteme samo u njihovim »objavama« i »učenjima«, a da nisu doticale njihove sisteme pitanja i u tom pogledu ih ni izdaleka nadomještale. One su s religijama postupale kao da su teologije. Ali, uvijek su to postale tek naknadno. Ma kako naučna rješenja bila vjerodostojna, religiozna **pitanja** spadaju u sasvim drugu vrstu istinitosti. Ukoliko je religija bila praksa (ritual), kojom je čovjek nastojao da sredi svoje postojanje u sve većim teškoćama da naiđe na razumijevanje i trpeljivost, u nauci nije našao nikakvu, u svakom slučaju, nikakvu punu pomoć. Ako se još i možemo »pomiriti« sa smrću bližnjih i daljih, zašto (kad nema ničeg »svetog«, odnosno kad nema instancija koje sankcionišu), zašto ta smrt treba da bude potrebna — na ovakva pitanja nisu ni nauka ni filozofija mogli ništa reći u posljednja dva stoljeća — pa makar je jedna ili druga u sebi još održala ostatke kršćanskog ili stoičkog duha.

Činjenica da su filozofija i nauka naslijedile teologiju, ali samo nepotpuno nasljeđivale, da su naslijedile samo odgovore i samo odgovore nedomještale, a ne i pitanja, stavila je ljude u jednu neizrecivo dvosmislenu situaciju. Kemičaru koji prati lijes svoje žene ne daje hemija odgovor u njegovim teškoćama; no i religiozne izreke jednako mu (pa makar izvan laboratorija bio sasvim drugačiji nego u laboratoriju) izgledaju nevjerodostojne. U takvim situacijama nužno nastaju mješovite

forme i mješovite attitude, koje se ne mogu ni naučno verifikovati ni kao obaveza religiozno preuzeti; i to je tako duboko zasnovano, da se naprosto ništa ne može učiniti ako se jednostavno apeluje za »jasnim« razlikovanjima ili samo potsjeća da je religija bila nekad obavezna.

Poziv bez onoga koji bi pozivao. Bog je za Kafku mrtav. To, da je mrtav, za njega je religiozna činjenica

Terminom »psihologizovanja« nije iscrpno obuhvaćeno sve što se raspadanjem religije odvilo u posljednjih dvjesta godina. Uticaj koji je raspadanje vršilo na temelje morala bio je neuporedivo značajniji. Sve dok se egzistencija boga — i u njenoj najblažoj deističkoj[89] formi — priznavala kao nešto razumljivo, moral je imao nekakve fundamente. Zapovijedi i zabrane imaju smisao samo ako ih **neko** postavlja; one su svete i obavezne, samo dok ih zapovjednik, i sam svet, sankcioniše svojim postojanjem. Otpadne li onaj koji zapovijeda (i zabranjuje), time nužno otpada i opravdanost zapovijedi. **Zapovijed bez zapovjednika** gubi i svoju svetost i obaveznost. Kad bi nevjernik bio konsekventan, postalo bi mu u jedan mah nejasno, zašto bi »trebalo« uraditi ovo »dobro djelo«, a ono »zlo« izbjegavati. Ne može se više uvidjeti da **treba biti moralan.** Moral ne može moralno opravdati svoje vlastito postojanje. Bar bi se moralo postaviti pitanje: »Zašto treba da nešto treba«, pitanje o moralnoj potrebi morala. Kad bi čovjek bio konsekventan.[15*])

No zbilo se drugačije. Najprije, kod Kanta, već odavno pripremana **inverzija** religije i morala: božja egzistencija nije više bila stvarna baza morala: naprotiv,

[89]) Po deizmu je bog neličan. On je stvorio prirodne zakone i napustio svijet.

savjest je postala dokaz za egzistenciju božju. No u moralnoj svijesti prosječnog evropskog građanina nije se još nikad odvila ova inverzija. Bog se smatrao »mrtvim« ... ne, nikako još »mrtvim«; ali njegove su »zapovijedi« — tj. moralne zapovijedi, sad **propovijedi bez propovjednika,** važile i dalje, nekako po vlastitoj milosti. Istina, nisu bile sankcionisane, no »važile« su kao obavezne. Vulgarni platonizam »filozofije važenja« i nije ništa drugo do posljedica ove »sekularizacije«. Napustimo li »zapovjednika« (boga), ne smogavši ujedno odvažnost (koju je npr. Štirner imao) da napustimo i zapovijedi, moraćemo im samim pripisati nekakvu posebnu idealnu egzistenciju, egzistenciju koja »lebdi u zraku«. Ustvari je »važenje« uvedeno u filozofiju (zahvaljujući Loceu) kao nova forma bića i početkom novog stoljeća postalo osnovni pojam u antinaturalističkoj akademskoj filozofiji (Rikert). Sofistički potez ove filozofije sastojao se u tome, da se specifična razlika između »bivstovanja« i »važenja« uzima kao dokaz da »važeće« važi; kao što se u klasičnim dokazima da bog postoji njegova egzistencija dokazivala time što imamo pretstavu o jednom najsavršenijem biću. — Ma kako bilo, moral je u posljednjih sto i pedeset godina bio jasan odraz situacije u kojoj se našlo građanstvo koje je samo sebi postavilo zakone, odnosno vjerovalo ili mislilo da postavlja, ne želeći više da ih preuzima od jednog monopolističkog spoljnjeg autoriteta.[16*] Ova anonimnost morala koji važi bez zapovjednika, ne pruža dakle, ma kako problematična bila njegova filozofska formulacija, nikakve teškoće za sociološko objašnjenje. Pošto građansko društvo, ili bar njegova ideologija, zahtijeva da budu **isti ljudi koji zapovijedaju i isti koji slušaju,** moralna sankcija je raspodijeljena na sve, odn. razasuta tako općenito, da izgleda da »nije nigdje«: i ovo, što nije nigdje, a ipak je prisutna, dobilo je svoj akademski izraz u vulgarnom platonizmu »filozofije važenja«, koja »va-

ženje« prenosi na jednu specifičnu ravninu, izdvojenu od stvarnosti.[17]*

Naravno, tokom stoljeća ova paradoksnost »zapovijedi bez zapovjednika« ipak se »nekako« zapažala. Pokušavali su polovičnim rješenjima: ili su sam moral pretvarali u boga, ili obogotvoravali nešto drugo: »ja« (Štirner) ili »postojeće« (»svetost života«, »naroda« itd.). Pa i tamo gdje se, kao u marksizmu, u ovom ili onom moralu razotkrivaju interesi vladajuće klase, preostao je još ipak naivni moralni zahtjev za jednim pravednim, dakle moralnim, društvenim poretkom i karakter neprikosnovene obaveznosti. Marksizam nije imao vremena da razvije razmatranje o pozadini svog vlastitog moralnog zanosa; o pitanju osnova moralne sankcije nije iznio ni indirektno ništa čime bi prevazišao građanske filozofeme — a to je vrlo razumljivo, jer nije baš za preporuku liječnik koji se nad bolesničkim krevetom pita zašto bi trebalo da liječi i zašto ljudi treba da budu zdravi.

Samo dva čovjeka, osim ruskih nihilista, vidjela su jasno da su »zapovijedi bez zapovjednika« nešto nekonsekventno: Ničе i Kafka. Ustvari je samo Ničе, uprkos tome što je naturalistički pokret devetnaestog stoljeća bio vrlo širok, jedini u svojoj generaciji mislio na pitanje o **legitimnosti morala uopće,** kad je svojoj kritici podvrgao kršćanski moral. Njegovi naslovi »Bog je mrtav« i »S onu stranu dobra i zla« pretstavljaju zapravo samo dvije varijante na istu temu. Iz takve situacije, kad je »bog mrtav«, proizlazi sve što Kafka piše. U svom 47. Razmatranju uporedio je sebe s »kurirom što juri po svijetu i uzvikuje saopštenja koja su postala besmislena, jer ne postoji nikakav kralj.« Uporedio se i s čovjekom, koji bi volio da okonča svoj bijedni život — no »ne usuđuje se radi zakletve koju je dao pri stupanju u službu«.

Ta situacija se ne može groznije opisati. Kurir je kralja koji ne egzistira, i vezan za njega, neegzistentnog, zakletvom da će služiti. To znači: Kafka uzima doslovno gore opisanu situaciju, u kojoj su zapovijedi (»zakletve«) još obavezne, premda je zapovjednik »izbrisan«.[18]* On dakle opisuje ono što je na koncu svako u devetnaestom i započetom dvadesetom stoljeću ionako činio, a da o tom nije polagao računa: pridržavao se vjerno službe, ne vjerujući da postoji neko kome služi — samo što Kafka razbija maglu koja je pokrivala ovu moralnu praksu i prikazuje dvosmislenost te situacije kao pravi paradoks, što ona i jeste. Do ove tačke on ima pravo. Ali, samo do ove tačke.

Jer i to je dvosmisleno, kako Kafka i u koju svrhu formuliše paradoks. Ni u kom slučaju zato da bi (poput Ničea) oslobodio od obaveznosti da se vjerno služi; možda samo da bi sebe same i nas zatekao in flagranti[90] u ovom paradoksu i da bi sebe i nas u njem pokunjio. Mnoge stvari govore u prilog tome, da on nadalje nastoji izvući nekakav religiozni kapital iz činjenice da se još pridržava zakletve da će služiti, da je sklon da i sam paradoks gleda kao religiozni paradoks.

U partiji (veoma sličnoj 47. Razmatranju) »Carsko poslanstvo« (iz »Seoskog liječnika«) piše da je kralj na umoru (»bog je mrtav«) u zadnjem času »uputio« jednu poslanicu »tebi, pojedincu«. Ali poslanica nije nikad prispjela; predug je put od njega do nas ili do »pojedinca«. U svijetu je niz odjeljenja koja se postavljaju između umrlog cara i nas neizmjeran. Dotle je antireligiozna poanta pobjedonosna: car je mrtav, a beskonačnost svijeta što istupa kao »međuprostor« je očigledno veća od moći božanske poslanice, koja od boga do nas ne može doprijeti baš usljed silne udaljenosti.

[90]) Na djelu.

Ali, ovaj silni međuprostor za Kafku nije negacija religioznog, već religiozni negativum. On je uvijek iznova spreman da ono što je u zdvojnosti otkrio prekuje pozitivno. Ako se radi o kategoriji »međuprostor«, to se i logički i emocionalno može lako izvesti. Beskonačni međuprostor (svijeta ili vremena) dobija jedan prizvuk »nedostiživosti« boga; a ova »nedostiživost« (koja ujedno znači: bog ne može nas dosegnuti i mi ne možemo njega) uvijek iznova prelazi u kratkim spojevima u **transcendenciju,** koja je dotad bila pozitivni božji »atribut«. Kod Kafke se stalno dobija utisak da mu činjenica što božja objava nije doprla do njega, služi kao dokaz da bog postoji.

Ova posljednja formulacija je možda previše poentirana. Kafkina heterogenost se mora razumjeti u svoj njenoj fairness.[91]) On je kao čovjek zatvoren u mraku, koji jedanput traži pomoć gore, drugi put ispituje tlo pod nogama, čas se trudi da se probije nadesno, da bi opet zatim isto to pokušao nalijevo. Bilo bi besmisleno kad bi pretpostavili da bi on u svakom svom očajničkom pokušaju bio uvjeren da se nalazi na putu, na jedino pravom putu. Kad tapka tamo amo i vrši raznovrsne poduhvate, dokazuje jedino da uopće ne zna, **postoji li** nekakav put koji bi ga izveo; potvrđuje samo da je dosljedan u svojoj očajničkoj žudnji da izađe.

Neprestana ga dvojba sprječava da se ikada izjasni u istinski tetičkoj formi.[92] I, ma koliko to apsurdno zvučalo: baš jer je isključena mogućnost da se izjasni u jednom određenom smislu, baš ono vječito »možda, a možda i ne« daje njegovim izjavama **zdvojnu formu umjetničkog djela.** Kad bi određeno znao u kojem pravcu leži njegov izlaz, bio bi »samo« vjernik, ili »samo« mudrac, ili »samo« »tendenciozni pjesnik«. No

[91]) Otvorenosti, čistoći.

[92]) Ne može se izjasniti u formama koje bilo što tvrde.

kako zdvojno dvoji, kako »ne kaže, šta misli« (jer ne zna, šta misli), pripada uvijek onoj dimenziji »neutralnosti«, koju smo navikli da promatramo kao dimenziju umjetničkog izlaganja — samo što baš ova njegova neutralnost ne pokazuje, da se povukao u »kulu od slonove kosti«, već da je u jednu kulu zatvoren. To što njegovi pokušaji i vapaji za pomoć djeluju »umjetnički«, efekat je njegovog dvojenja i njegove zdvojnosti. **Molitva zdvojnog molioca postala je pjesma.** I kad neko, ništa ne sluteći promatra zatočenika kako u traganju za izlazom trčkara naprijed i unatrag, nadesno i ulijevo, može smatrati da su njegovi koraci »pas«[93] nekog baletnog igrača i njegovo lutanje neka pantomima; čak i samom zatočeniku može katkad izgledati da izvodi samo nekakav privatni balet. Utvrđeno je da je Kafka ponekad tako gledao na sebe.

Naravno, gotovo su uvijek i umjetnici i publika gubili iz vida ovu nepobitnu vezu između skepse i umjetnosti (vezu koja je jednom prolazno bila uočena u romantici i koju je Kjerkegôr potpuno prozreo). Na primjeru Kafke postalo je još jednom vidljivo da su sumnja i umjetnost srodne. Ako je Kafka »eskapist«,[94] nije po tome što bi iz stvarnosti »eskapirao« u zemlju snova, već obratno, zato što mu nije uspjelo da se probije do jedne u sebi jedinstvene vjere ili do nekog određenog, u sebi jedinstvenog života u jednom određenom svijetu. U svom je životu (životu u najzbiljskijem smislu te riječi) bio nešto drugo, a ne umjetnik: na to i samo na to ciljaju sva njegova umjetnička nastojanja. Sasvim zakonomjerno su ga u Francuskoj shvatili kao egzistencijalističkog umjetnika. Jer, on je još jednom osvjetlio onu najčešće prikrivenu praestetsku »egzi-

[93]) Baletna figura.

[94]) Eskapist: bjegunac.

stencijalnu« pozadinu i skepsu, bez koje se umjetnikova egzistencija ne može shvatiti. Ali, on je u izvjesnom pogledu i »posljednji umjetnik«, jer ne priznaje svoje vlastite umjetničke pretpostavke, već ih proklinje[19*]

Kafka je marcionist.[95]) On ne vjeruje da nema boga već misli da ima jedan zao. Nemoralno pretvara u moralno

Ali, ni time još nismo rekli posljednju riječ o Kafkinoj skepsi i religioznosti. Previše toga je dvosmisleno. Ne samo da li govori tetički, ili teze tek ogledava u obliku basne. Pretpostavimo li čak da je on »mislio« ono što je rekao — ostaje još uvijek neriješeno da li ono što je u formi teze iskazano opisuje postojeće ljudske attitude ili tek one koje bi trebale da budu. A i mnoge druge stvari ostaju nejasne.

U uvodnom paragrafu (str. 20) pobrojali smo one brojne svjetove kojima Kafka **ne** pripada, t. j. one brojne virtuelne obaveze koje propušta ... obaveze sasvim različite provenijencije[96], obaveze što potiču od sasvim heterogenih autoriteta. Izvan sumnje je da su se kod Kafke najrazličitiji autoriteti stopili u jedan jedini »autoritet uopće«; no ne možemo očekivati da ovaj autoritet bude u sebi jedinstven; jer, oni su postali **jedan** zahvaljujući isključivo činjenici da kao korelat stoje nasuprot **jednom jedinom otsustvu autoriteta,** naime **nepripadnosti i bespravnosti njegove vlastite egzistencije,** koju je Kafka neumorno opisivao. Nejedinstvenost autoriteta (kad je dakle dozvoljen ovaj singular) dopire dotle da se prelijeva između »svijeta« i »boga« ... preljev koji se nikakvom manipulacijom ne može definitivno odrediti u jednoj jedinoj boji. Raspra oko boje sedefa je nerješiva.

[95]) Po Marcionu, začetniku jedne gnostičke sekte, materija je izvor zla; kojeg je stvorio »demiurg«, zao tvorac.
[96]) Porijekla.

Pored svega toga kod Kafke iskrsavaju, nasuprot ovom autoritetu što se prelijeva, tradicionalna religiozna pitanja: najvažnije među njima je pitanje teodiceje.

Uobičajeno pitanje teodiceje otprilike glasi: »Ako je bog dobar; ako nadalje postoji zlo — **kako** da spojimo ove dvije protivurječne činjenice?«

Ovom se pitanju suprotstavlja konvencionalni ateistički argument: »Ako zlo postoji — može li se to spojiti s činjenicom da ima boga? Ne«.

Kako slijedi iz prethodnog, Kafka zauzima jedno posebno mjesto. Njegova bi pozicija, ako je sažmemo u jednu formulu, glasila: »Ako postoji zlo — kakve moraju biti sile, koje su zlo stvorile ili njima vladaju ili ga čak uživaju? Odgovor: »Te sile su svakako **zle.** Bog je svakako **zao.«**

Kod Kafke stvarno ponovo oživljava **marcionistička** ideja po kojoj je stvoritelj »demiurg«, dakle »zao« — i ta podudarnost zapanjuje tim više, što je kod Marciona ovaj bog stvoritelj (za razliku od boga ljubavi) ujedno i bog »zakonâ«, starog zavjeta: i kod Kafke se poklapaju božja instancija, zakon, s onim »rđavim«. Zaključujući ovako od mizerije ljudskog života na jednog isto tako »mizerabilnog« boga, Kafka je u modernom svijetu usamljen. Ili je, naime, novo doba jednostavno preuzelo tradiciju stare teodicije, pa za sve što je zlo okrivilo ljude; ili je u pobuni protiv nepravde u svijetu poreklo pravednost boga i time boga uopće.[20*]

U isti mah, prvo rješenje teodicije igra kod Kafke nesumnjivo odlučnu ulogu. Građani Zamka su uvjereni da je ono ispravno: dijelom u tom smislu da od najviših instanca može dolaziti samo dobro (čak i kad ih to dobro unesrećava i odijeva se u formu bogočovjeka po imenu Klam, čovjeka koji je dremljiv, spor na jeziku i pun zahtjeva da mu se udovolje želje u krevetu); ili u tom smislu da »dobro« definišu baš kao

ono, što dolazi od najviših instanca ili što one traže. »To je Klamova odluka«, kaže domaćica u »Zamku«, »dakle, korektna je«. Nije potrebno da još jednom naročito podvučemo na kakav jeziv način ovo »dakle«, ovo poistovjećivanje »moći« i »morala« izlazi u susret onim današnjim zaostacima spremnosti za prilagođenjem situaciji. A prilagođenje koje K. traži i provodi, u »moralnom« pogledu je još neuporedivo strašnije.

Jer, za K-a, tuđinca, identifikacija je grč. Kao outsider,[97] a to jeste, ima šansu da upozna rđavu stranu moći. Zato, on ne identifikuje moć s pravom, ovako bezazleno kao oni, već naprotiv, **priznaje je kao moć koju je po zlu upoznao.** A kako se tim priznanjem uključuje i da je legitimno ono što se priznaje, K. priznaje rđavog boga kao zakonitog i svakom prilikom definiše najvišu instanciju kao nešto što ne podliježe zakonu. »Naši zakoni nisu općenito poznati«, kaže se u partiji »K pitanju o zakonu«, »već su tajna skupine plemića . . . **Plemstvo se nalazi izvan zakona«** (kurziv moj). On dakle nemoralno pretapa u vanmoralno, a vanmoralno u nadmoralno.

No i ovo još nije klimaks. Pošto, naime, zakoni nisu obavezni za skupinu plemića, možda tamo uopće »nisu«. »Možda«, nastavlja naime Kafka, »ovi zakoni uopće ne postoje«. To znači: moguće je, da oni egzistiraju **samo** u poslušnosti, **samo** u čovjeku koji ih se pridržava (dakako, ne poznavajući ih). Vlast dakle, ne samo da nije vezana svojim vlastitim zakonima, nego ih se, nakon što ih je »izdala«, već u neku ruku i »odrekla«: oni su samo ozakonjena rabota, koje su već i sami vlastodršci jedva svjesni i postoje samo u ljudima koji im primjereno žive, a da ih ne proziru. — Ne može se poreći da je ova strahota vjerna samo ukoliko **opisuje** automatizam legalnosti. Ali, i oni koji Kafku brane a tout

[97]) Outsider je čovjek koji stoji na strani, nevažan i neupućen.

prix,[98] ne bi mogli tvrditi da Kafka ovdje samo opisuje. Možda on ovdje s izvjesnom očajničkom nasladom prihvata onaj zadnji moralni paradoks; moglo bi se reći paradoks nekog ko nadmašuje Abrahama time, što već i u to sumnja, da li se bog još uopće sjeća šta je naredio da mu treba žrtvovati, nekog ko, poluzdvojan, poluponosan, sluša, sluša, jer, ponekad je poslušnost jedini »locus«[99] morala, i nekog ko se otprilike ovako izjašnjava: »Mom bogu je sasvim svejedno što sam izgubio svog sina. Zašto me nije obavijestio da ne vrijedi njegova naredba?« (Ovo nisu Kafkine riječi).

Dakako, proces prilagođavanja ne postiže nikad svoj cilj. Pošto K., kako smo u početku vidjeli, stalno pridolazi a da nikad ne može konačno doći, taj proces također stalno osciluje. Nikad ga definitivno ne priznaju, svaki čas iznova prelazi u »pravednika« i svaki čas iznova u samooptuženika. »Ja i nisam zaslužio bolje«, glasi tenor[100] K.-ove savjesti. »Kad se ne bih nalazio izvan, ne bih zlu instanciju uopće ni vidio kao zlu, nego bih ono što od nje dolazi mogao eo ipso i bezazleno prihvatiti kao »dobro«. Mea culpa«.[101]) (Ovo **nisu** Kafkine riječi).

Još na koncu romana »Proces«, za vrijeme preslušavanja u crkvi, K. uzvikuje: »Kako čovjek uopće može biti kriv. Svi smo mi ipak ljudi, jedan kao i drugi.« No u romanu iza ovog razumnog K.-ovog uzvika slijedi strašan odgovor: »Tačno. Ali, tako obično govore krivci.« U oba stava govori Kafka. Ne može se odgovoriti, kome na kraju krajeva daje pravo. Jer, sumnja je njegov medij. A roman u dijalozima je forma u kojoj prikazuje sumnju.

[98]) Po svaku cijenu.
[99]) Mjesto.
[100]) Sadržina od riječi do riječi.
[101]) »Moj grijeh«. Izraz kajanja.

Paralela s knjigom o Hiobu, koju je Kafka pratio tokom čitavog svog života, očevidna je: hiobovski je, što on ne priznaje bez diskusije da je »dobro« identično s onim što dolazi od najviših instancija; što se usuđuje da raspravlja; što radi činjenice da raspravlja nema pravo; konačno, hiobovski je njegov sacrificium intellectus: nije li Hiob priznao boga jer je stvorio te »Nilske konje i krokodile« — a on ništa; tako priznaje i Kafka, ili bar K., da mu njegova vlastita nemoć oduzima pravo da se pita šta je pravo. Uzmemo li u obzir da za Kafku — za razliku od Hioba — najviša instancija više nije zapravo bog, već, svakako mnogo šire — svijet, tad njegovu attitudu ne možemo nazvati drugačije do najnedostojnijim poniženjem.

Kafka ne želi da raj uspostavi, već da u njega uđe.[102]) On nije jevrejski teolog, već teolog jevrejskog bića

O Kafkinim pojmovima o izbavljenju ne možemo se kraće izraziti nego što smo o njegovom »ritualizmu« i njegovoj »teodiceji«. Jer, naše prvo tumačenje Kafkinog shvatanja života (»htijenje da prispije« i »ipak, nemogućnost da prispije«) u osnovi je već dovoljno objasnilo da on ne žudi da se izbavi od svijeta, već od toga što je iz svijeta otsutan.

Ako bi na prvom mjestu istakli to što je ovaj cilj vezan za zemaljske stvari, učinilo bi nam se da Kafka ima nešto zajedničko s ciljem onih pokreta za slobodu, koji svoje poglede ne upravljaju nebeskom carstvu, već nebeskom carstvu na zemlji. Stvarno, on je u jednom razdoblju života bio blizak socijalizmu. Ali njegova djela o tom slabo svjedoče. Jer, dok pokreti za slobodu žele uspostaviti »raj«, on želi (po vlastitim riječima) »u njega stupiti« — vrlo problematičan izraz, jer pretpostavlja da raj egzistira; ali i razumljiv izraz, jer bi njemu, nepripadniku, svaki svijet, dobar ili loš, pretstavljao gotovo raj, samo kad bi mu pripao. »Progon iz raja«, piše u 64. Razmatranju, »je uglavnom vječan«. Ako je progon vječan, tada je vječan i raj. Ustvari, čitavo mjesto glasi: »Progon iz raja je uglavnom vječan: istina, progon iz raja je definitivan, život u svijetu neizbježan, no vječito trajanje događaja[103] ili vremenski rečeno: vječito ponavljanje događaja uprkos tome omogućava da ne samo što bi mogli trajno ostati u raju, već u njemu trajno i jesmo, bez obzira da li ovdje to znamo ili ne.«

Koliko dvosmislenosti: s jedne strane izgleda da događaj progonstva uzima »egzistencijelno«, jer po njegovom mišljenju nije se samo jednom odvio, već je stalno prisutan. Ali, baš time on posljedice događaja, izgnanstvo, ponovo religiozno bagatelizuje: jer, kad je proces trajan, mi smo donekle s jednom nogom još uvijek u raju, a s drugom izvan njega. Imamo šansu da se okamenimo prekoračujući prag. To znači: osvrni se naokolo, možda si već stvarno u raju; da li si, ovisi jedino o pravcu u kom gledaš; ne treba da učiniš nijedan korak, jer raskrečen stojiš na granici. (Ovo nisu Kafkine riječi).

Ne, Kafkin raj nema nikakve veze s »rajem na zemlji«, koji nastoje da uspostave pokreti za slobodu svih nijansa. On je bio sasvim daleko od svakog »preokreta« u ovom svijetu. Ako je mislio na nešto što bi bilo slično »djelovanju«, mislio je jedino na svoj »preokret«, to jest mislio da sebe promijeni, a ne svijet. No i to je ostalo samo »smjerna« želja: jer, otsudno je baš to, da Kafka nije znao **kojem** bi svijetu, **kojem** bi raju trebalo da pripada: da li svijetu jevrejskog naroda, da li cionističkom pokretu, da li obimnijem svijetu po-

[102]) Njemački glagol »betreten« znači i naići na nešto i stupiti u nešto.

[103]) Kafka pod »događajem« misli na progon.

niženih i uvriježenih ili konačno naprosto svijetu, to jest svijetu, koji »računa«, a njega ne uračunava, dakle svijetu moći. Kad je za njega, kako se izrazio, »progon vječan«, bilo je to dakle zato, što se nije odlučio ni za kakav **određeni** raj. Zato i nije moglo preostati ništa drugo do »glad za izbavljenjem kao takva«, neka buridanska[104] glad: dakle opet (kao i u slučaju ritualizma) nešto tek psihološki, i opet — ovdje se pokazuje, kako kategorije, što su se prikupile tokom istraživanja, međusobno usko odgovaraju — **stanje ukočenosti.**

Jednako kao što okamenjena žudnja za izbavljenjem nema ništa zajedničkoga sa socijalizmom, nema ni s jevrejskom religijom. Paradoksalnost jevrejskog mesijanizma, koji nekako načelno **svakog** mesiju koji se stvarno pojavi odbacuje kao lažnog mesiju, nema ništa zajedničkog s paradoksalnošću Kafkine žudnje za izbavljenjem, koja je neizvjesna u pogledu svog objekta. Naprotiv, osnovne kategorije jevrejske religije označavaju, sasvim u istom smislu, baš »pripadnosti«: ko pripada bogu (ko je s Abrahamom zaključio ugovor), pripada narodu; i henoteistička komponenta, koja boga i narod pravi partnerima, u monoteizmu se nikad nije potpuno izgubila. Skroz naskroz je pogrešno u Kafki tražiti nekog nastavljača jevrejske religije ili teologije. Ali — ovdje sad postaje jevrejstvo centralno — ustvari radi svog jevrejstva, radi te socijalne činjenice da se kao Jevrej nalazi **izvan**, postao je »grješan« i zatrebao je »otkupljenje«. On gleda na svoje jevrejstvo — kršćanski. On nije nikakav jevrejski teolog, već teolog jevrejske egzistencije u kršćanskom duhu.[21*]

Ako bi nešto u Kafkinoj »teologiji« mogli označiti kao jevrejsko, označili bi onaj njegov nedostatak »prirode«.[22*] Prirode nema ni u genezi, pošto je **za** ljude svijet već stvoren.

Izgleda mi, naravno, da kod Kafke priroda nedostaje iz mnogo aktuelnijih povjesnih motiva: i u Hajdegerovoj filozofiji o egzistenciji, koja pretstavlja jednu (u tom Kafki sasvim slična) borbu protiv naturalizma, koju je prihvatila od ateizma u naturalizmu, i u njoj nema prirode, već samo svijet, ukoliko je »za egzistenciju«, ukoliko je dakle takozvano »oruđe«.[105] Kafka i Hajdeger su mislioci, koji **odbacuju ujedno i naturalne i supranaturalne stvari:** utoliko oba daju nešto novo. — Kod Kafke otsustvo prirode proizlazi iz činjenice, da je za njega svijet totalno, pa i totalitarno »institucionalisan«: dakle, ne postoji više onaj nezaposjednuti i neiskorišteni ostatak, koji smo kao »prirodu« običavali da cijenimo i uživamo. Ovo je otsustvo prirode u Kafkinom svijetu vjerno utoliko, što odgovara današnjoj tehničkoj civilizaciji, koja sve što postoji zaposjeda, bar virtuelno, kao sirovinu ili izvor energije i iskorjenjuje sve što je neupotrebljivo, pa i same ljude. —

Kako je malo Kafka svoje spise shvatio kao djelo jevrejske teologije, vidi se u veoma lijepoj, začudo relativno nepoznatoj pripovijeci »Jozefina«, u kojoj nedvosmisleno prikazuje jevrejsku religiju kao jednu **upadicu** u povijesti jevrejskog naroda.[23*]

Junakinja ove pripovijetke je miš Jozefina. Jozefina je mislila da zaštiti narod, a ustvari je narod nju zaštitio i kao primadonu u pištanju religiozno obožavao, iako nije bolje, iako je čak i gore pištala od svakog

[104]) Buridan je skolastik, koji je tvrdio da će gladan magarac, ako ga stavimo na jednaku udaljenost između dva jednako velika plasta sijena, skapati od gladi na mjestu, jer se neće moći odlučiti kojem plastu da priđe.

[105]) Hajdegerovu »Filozofiju o egzistenciji« (»Existenzphilosophie«) ne treba poistovjetiti s »egzistencijalizmom«, jer ona je dobila svoj naziv po predmetu s kojim se bavi, a ne po rješenjima do kojih je došla. U egzistiranju, po Hajdegeru, veliku ulogu igra »oruđe« (»Zeug«), praktično djelovanje, pa se već i po tome u mnogome razlikuje od egzistencijalista, kod kojih je egzistiranje najčešće jedan u suštini pasivan način života.

drugog miša. Njoj već više nije stalo do toga, **šta će pištati**, nego svojim koncertom samo koristi priliku da se raširi u »toploj postelji naroda«. Ona utjelovljava nešto od »izgubljene, neponovljive sreće«, no najrađe koncertira u vrijeme katastrofa. Ona »zapravo ne teži za onim što na riječima zahtijeva«, a ipak ne prestaje da zahtijeva. Ona pretenduje »na sveopće javno, neprolazno priznanje svoje umjetnosti«, ali je u tom tako »uporna, jer osjeća da stari«. Stalno odbijana, svoju publiku kažnjava štrajkom sa koncertima, no time samo sebi šteti. Ona je tek jedna »mala epizoda u vječnoj povijesti« mišjeg naroda i kao takva »može se preboljeti«. Njeno stvarno pištanje nije »gotovo ništa više nego jedna mala uspomena«, »uspomena koja se ne može izgubiti, jer je već za života davno izgubljena«. — Ova pripovijetka je konačni dokaz da se Kafka, iako je religiozno prikazivao sudbinu Jevreja, odnosio prema jevrejskoj religiji kritički i njen glas shvatao kao jedan intermezzo.

Ima samo malo teza koje se na djelu mogu dokazati tako nepobitno kao ova, da Kafkina »religioznost« nema nikakve direktne veze s jevrejskom religijom; da je on naprotiv, kad bi govorio o Jevrejima, religiozno formulisao položaj Jevreja u svijetu ili položaj Jevreja koji nisu više jevrejski u odnosu na »jevrejske Jevreje«. U pripovijeci »Orijaška krtica« on prikazuje odnos između »Jevreja po obrazovanju«, koji još samo problematično pripadaju jevrejstvu i ortodoksnih Istočnih Jevreja, na slijedeći način:

Neki seoski učitelj posjeduje neku orijašku krticu, koju opisuje u jednom spisu na neposredan i neliteraran način. Njemu je stalo jedino do toga, da dokaže kako ova krtica **postoji.** Ta krtica pretstavlja podjednako dobro i jevrejskog boga, u tmini skrivenog, i podzemnu i donekle pritajenu realnost jevrejskog naroda. Ova dva »predmeta« su stopljena u jednu jedinu sliku

nesumnjivo zato, što za Jevreje po obrazovanju pretstavljaju jedan jedini izgubljeni objekt. — Pošto učeni ljudi spoljnjeg svijeta tretiraju učitelja kao quantité négligeable[106], u pripovijeci neko učitelja brani kao »ja« (koje je, dovoljno jasno, sam Kafka): ali ne toliko da bi potvrđivao egzistenciju krtice, u koju nekako i može vjerovati, već da bi pokazao da učitelj ima »dobre namjere« ... tako kao što recimo Zapadni Jevrej želi da jednim brižnim izdanjem talmuda pokroviteljski dokaže literarne kvalitete ortodoksnih Jevreja, iako ni sam mnogo u njih ne vjeruje. — Nije čudo što učitelj podozrijeva da će mu se oduzeti slava da je krticu prvi opisao — premda je upravo **on** taj koji **posjeduje** krticu; što ga, kako Kafka kaže, »prividno« bavljenje stvarima grize; što smatra da nije potrebno da brani ni sebe ni svoju čast i na »spasavanje časti« gleda kao na nekakvu uvredu, uvredu koja vrijeđa tim više, što autor nije uopće smatrao potrebnim da spasi njegovu čast time, što bi se s njim predhodno sporazumio. Ustvari autor prepušta da se čast učiteljevog spisa spasi tek nakon što su se njegovi spisi pojavili. To znači: on ulazi u istinsku studiju jevrejstva tek pošto ga je pokroviteljski uzeo u zaštitu ... što se odnosi na Kafku, no ne samo na Kafku. — **Ali,** ma koliko bilo strašno što se oba međusobno ne razumijevaju — vanjski svijet, koji u tom ne sudjeluje, oba je Jevreja **kao** Jevreje strpao u isti lonac; i »Poljoprivredni list« štaviše tvrdi, da su oba spisa potekla iz učiteljeva pera, da drugo ime nije ništa drugo do njegovo lažno ime. — No, na koncu se ipak oba autora nalaze: zaštitnik posjećuje učitelja — on mu »izlazi u susret« (ova je metafora doslovno uzeta) i natrag se vraća iz straha, da će mu naškoditi; štaviše, on naknadno povlači sve kopije iz cirkulacije. To znači: on **revocira** smisao i legitimnost svog vlastitog djelovanja. No, upr-

[106]) Veličina koja se može zanemariti.

kos svojoj izjavi da će se povući, on ne napušta učiteljevu sobu: dakle, on i dalje pripada Jevrejima, premda kao čovjek koji se povlači.

Ova pripovijetka nije samo po tom informativna, što u njoj Kafka raspravlja temu o distanci koja ga odvaja od jevrejske religije, već i po tom što u njoj unaprijed objašnjava zašto je u testamentu odredio, da se njegova djela unište poslije njegove smrti.

Ova pripovijetka se naime, može, premda izgleda da nije preostao nikakav »resto« za našu interpretaciju, odgonetnuti i pomoću jednog »nejevrejskog« ključa. Ona osim toga govori o jednom veoma općenitom, danas jako akutnom, odnosu između kulture i njenih sadržaja (koje nije donijela ona sama, već vjerovanje). Tako shvaćena, ta pripovijetka formuliše **lošu savjest kulture prema »pratekstu«** i samoponižavanje kulture pred pratekstom, u koji ona istina više ne vjeruje, ali čiju izvornost smatra jedino vjerodostojnom, kad je upoređuje s time što su njeni vlastiti odnosi prema sadržajima neobavezni. Dakle, ovdje se opisuje, ili bolje, zastupa ona krajnja paradoksna pozicija **vjerovanja, paradoksna ne po samom sadržaju vjerovanja, već po vjerovanju kao »pravoj« attitudi.** Ili, da se negativno izrazimo: **skepsa u to da li je skepsa pravilna.** »Kultura« je u Kafki paradoks razvila dotle, da u formi basne pretvara i svoju lošu savjest u »kulturno dobro«. To je istina konsekventno. Ali, moralistima ulijeva strah. Prema tome i Kafki. I zbog toga je on sumnjao u »vrijednost« svojih vlastitih djela.

Uobičajeno tumačenje da Kafka nije bio zadovoljan sa svojim »umjetničkim kvalitetima«, nije ništa bolje, nego kad bi tvrdili, da je Saul postao Pavao, jer ga nisu zadovoljavali umjetnički kvaliteti ortodoksnog jevrejstva. Kafka je sumnjao u svoja djela, **jer ona konačno posjeduju samo umjetničku perfektnost.** I zato je naredio da se unište.

FACIT

On je kao čovjek, koji skija po odronima, da bi svojim prevrtanjem i ožiljcima dokazao onima, koji smatraju da su odroni snijeg, da to ustvari nije ništa drugo nego odronjavanje.

On je kao čovjek, koji sjedi pred praznim tanjirom i iz njega opstinatno[107] crpi, da bi onima koji smatraju da je tanjir napunjen za njega, pokazao, da je ustvari prazan.

On je kao čovjek, koji pukotine u masivu škriljca prevodi kao da su hijeroglifi, da bi onima, koji obično govore da masiv svijeta ima smisao, apsurdnošću prevedenog teksta dokazao, da su pukotine ustvari samo pukotine.

Živio je u jednoj dvosmislenoj epohi: u epohi, koja se u svemu što radi, u tehnici, privredi, politici, već odavno odrekla »smisla«; koja je sa »smrću boga« izgubila providenciju, dakle ono »čemu«, dakle smisao i više ne vjeruje čak ni »progresu« koji smjenjuje »providenciju«, tom posljednjem unuku pojma o smislu, kratkovječnom, premda ima rumene obraze; on je živio u epohi, koja apsolutno nije bila duhovno ili duševno dorasla svojoj vlastitoj smislom ogoljeloj praksi i koja je za sobom, kao ukrase i amulete, vukla krhotine već odavno razbijenih religioznih, metafizičkih i moralnih rječnika.

[107]) Uporno.

On je krhotine uzeo ozbiljno. Od njih je sebi sklepao naočale i opisao pogled kroz staklo smisla na svijet koji je ostao bez smisla: nije njegova krivnja što mu izvještaj sadrži besmislene, apartne i apsurdne stvari.

A oni koji su ga vidjeli kako skija po odronima, mislili su da će ispod njegovih dasaka nastati novi snijeg. I on s njima.

Oni, koji su gledali kako crpe iz prazna tanjira, mislili su da time što jede dokazuje da ima supe ili da će je prizvati. On s njima.

Oni, koji su pažljivo pratili kako prevodi, bili su fascinirani dubinom njegovih tekstova. On s njima.

Oni, koji su s njim promatrali kroz krhotine, vidjeli su u unakaženju jedan neslućeni svijet. On s njima.

On s njima: u tom je njegova krivnja. On nije bio dorastao svojoj vlastitoj strahovito ironičnoj avanturi.

No njegova krivnja se zrcali u mnogo faseta. Ovako bi izgledalo stanje njegovog dugovanja i potraživanja:

On je realist odljuđenog svijeta; ali i njegov apoteoretik.

On je moralist; ali ne pita o dobru i zlu u svijetu i respektuje ga u svoj njegovoj mizerabilnosti.

On teži svijetu; ali zakonito ne uspijeva.

On priželjkuje raj; ali ne da ga uspostavi, već da u njega uđe.

On se plaši moći svijeta koji je pretvoren u stvari, ali strah iznosi u formi slika.

On unakažava da bi utvrdio; ali, on i **nas** »utvrđuje« t. j. koči.

On diskutuje o pravima; ali nikada ne zna, da li za to ima prava.

On je ateist; ali, ateizam pretvara u teologiju.

On je filozof; ali filozof agnostik.

On je skeptik; ali skeptičan i prema vlastitoj skepsi.

Ono što **jeste**, za njega je (ako i nije »razumno«, ipak) opravdano: moć je za njega pravda. A ko je bespravan kriv je.

Njegova filozofija je filozofija čovjeka koji uzalud nastoji da se ukopča i sebe gleda očima moći oko koje je uzalud obletao.

Ovaj sud ne govori protiv Kafke kao čovjeka, njegovog integriteta, topline i nepatetičnosti. Isto tako, mi nismo upoznali samo indirektno dragost njegova srca. Ona probija kroz sve pukotine njegovog gorgoneiona, iako samo kao utješna riječ susjeda u zatvorskoj ćeliji.

Dakle, kriv?

Njegovo djelo nije od juče, već od prekjuče. Ono nije predvidjelo povjesnu situaciju, u kojoj nalazi primjenu. Aluzije na svijet terora i prilagođivanja situaciji, čiji smo mi savremenici, za njega nisu bile aluzije.

Ali, reći će se, on **danas** vrši uticaj. Ne treba računati na motive, već na efekte. Dakle, spaliti?

Ne.

U situaciji u kojoj bi literatura mogla nanijeti štetu bitnim stvarima, trebalo bi »spaliti« nešto drugo, a ne literaturu. Promijeniti nešto drugo, a ne ulogu, koju igra jedan književnik.

Ako ga ne treba »spaliti«, onda šta?

»Umoriti ga razumijevanjem«.

Šta to znači?

To znači: najjasnije označiti poziciju, koju zauzima; nihilizme, što su dijelom direktno, dijelom indi-

rektno investirani u njegovim djelima, razjasniti tako, da izgube svoju primamljivost; tako, da čovjeka koji se u odbrani svog vlastitog stava u svijetu na njega poziva ili ga oponaša, odmah svako prepozna.

Možemo naslijediti i opomenu. I velikim opomenama odgajati sebe i obrazovati druge. Biće korisno ako njegov nacrt svijeta, kakav ne bi trebao da bude i attitude, koje ne bi smjeli preuzeti — usadimo u našu dušu kao table s opomenama. A pošto ih je obilježio jedan dobar čovjek, koji je na kraju sumnjao u korisnost svog djela i čak pledirao za to da se uništi, možda se možemo nadati, da će opomenamà učiniti ono, što nije mogao savjetima učiniti ni sebi ni drugima: pomoći.

PRIMJEDBE PIŠČEVE

[1*]) Ovu »iteraciju« je Huserl opisao fenomenološki. Vidi »Ideje« [108]) §112 i »Logička istraživanja«[109]) V., str. 422.

[2*]) Samo uzgred upozoravamo na jedan lični razlog. Budući da je Kafka (kao i Kjerkegôr) bio primarno »zainteresovan« za vlastitu egzistenciju, a s druge strane (opet kao Kjerkegôr) bio potpuno diskretan, za njega nije došlo u obzir da direktno i bez srama diskutuje o samom sebi. Kao što je za Kjerkegôra bilo prirodno, da mijenja svoja autorska imena, tako je za Kafku bilo prirodno, da svoje probleme iznosi u pseudonimnom idiomu.

[3*]) Mladi nam Kafka na zapanjujuće naivan način pokazuje jednu sliku »otkupljenja«. U njegovu romanu »Amerika« postoji jedno »pozorište u prirodi u Oklahomi«, jedno silno amerikansko preduzeće u koje je svako »dobro došao«, u kojem svakog smještaju prema njegovim mogućnostima i smjesta ga preuzimaju na ishranu . U uporedbi s bogatstvom u nijansama straha, ova Arkadija[110]) je prikazana tako siromašno, da se siromašnijom ne može ni zamisliti.

[4*]) Zapravo je sama slika opasna, a ne ono što prikazuje. Mnogo znakova, naime, govori za to, da zid koji je sazidan kao »sistem odijeljenih zidova«, »koji su spojeni u jedan« — pretstavlja toru s kojom se Jevreji »ograđuju«.

[108]) Čitavo djelo glasi: »Ideje za jednu čistu fenomenologiju i fenomenološku filozofiju« (»Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie«).

[109]) U originalu: »Logische Untersuchungen«.

[110]) Idilična zemlja.

Dijelovi, podignuti posvuda i bez pregleda nad cjelinom, jesu dijelovi tore, što se javljaju u različitim »vremenskim razmacima« povijesti, tvoreći zajedno jednu cjelinu. Ako prihvatimo ovo tumačenje, koje bi stvarno mogli potkrijepiti mnogim potvrdama, tada neće biti ni teško da se riječ »voćstvo« prevede sa »monoteizam«. Isto tako bilo bi neopravdano, kad bi mislili da takve partije, pisane tarn jezikom,[111]) imaju jedno jedino značenje. A radi konciznosti, svojstvenoj svakom pjesništvu, vjerovatno je da su te partije bile ujedno i himne i željeni sni.

[5*]) Works, American Edit. vol. IV.[112])

[6*]) »Neko postaje«, kaže Pestaloci (»Moja istraživanja«, djela 12, 77 i 78) »krojač, neko učenjak, neko goni magarca preko brijega, neko seljake u goru... Htio čovjek ili ne htio, u jarmu društvenog života je prisiljen, da se prvenstveno služi dijelom tijela i snagom duše, na koje je u društvenom životu upućen radi svog kruha i praška za kosu. Opća izopačenost ljudi u svim građanskim odnosima i njihova opća okorjelost u društvenom pogledu, posljedica je toga što su u ovoj klasi unutarnje zakržljale prirodne snage našeg roda«.

[7*]) Ideja da marionete adekvatno prikazuju modernog čovjeka, pojavila se istovremeno i kod Buzonia i Stravinskog[113]) koji »igraju« s ljudima pretvorenim u stvari.

[8*]) Novalis[114]) je izvrsno primijetio da mnoge figure u »Wilhelm Meister«-u[115]) prikazuju jednu jedinu figuru. Ova prafigura se javlja, kako on kaže, u »varijantama« ili u »nizovima« t. j. u različitim tonovima boje i zasićenosti: »Melisa je opći Jarno.« Novalis je time htio reći, da figure (A-B-C-D) nisu povezane samo jedinstvom akcije, već su

[111]) Tajnim jezikom, jezikom koji prikriva stvari.
[112]) Djela, američko izdanje, sv. IV.
[113]) Feruccio Busoni i Igor Stravinsky su živući kompozitori.
[114]) Hardenberg, njem. pjesnik (1772—1801).
[115]) Geteovo djelo.

i u odnosu, u kojem recimo stoje ljubičasta i ružičasta boja kao izmjene crvene. Na ovom principu su ustvari konstruisane figure djela »Ofterding.[116]) Individuum je ovdje mogućnost svih individua. — I Kafkine figure su takve varijante — u svakom slučaju sve su izvan figure K. Ali, frapantna sličnost svih ličnosti u »Zamku« je stvar potpuno suprotna onome što su Gete i Novalis mislili: kod njega, naime, ona ne pretstavlja varijacije jedne jedine figure, ne otjelotvoruje mogućnosti individuuma u više »uloga«, već, naprotiv, virtuelnu sličnost svih ljudi (Zamka). Pošto, naime, svi ljudi kod njega nisu ništa drugo do »funkcije«: pretpostavljeni i ujedno podređeni, pošto, istina, svi zauzimaju različite rangove, ali ni jedan ne zna, koliko je iznad i koliko ispod, svi su jednaki.

[9*]) Klasični slučaj pretvorbe strašnog u lijepo: Gorgona.

1) Šta je Gorgonina maska? Jedan »apotropaion«, t. j. sredstvo za zastrašivanje. Ona nije za to određena da bi je ljudi gledali ili pogledali, već da bi zastrašila duhove: njima treba ono strašno da bude strašno. No kao sretstvo za zastraživanje, maska je i z a š t i t a, naime onim licima, koja je koriste. Ovo je dijalektička tačka u kojoj strahovanje prelazi u ljepotu: maska je za njeg nešto povoljno radi njene sposobnosti da prepadne (a ne uprkos toj sposobnosti). »Bez straha i s groznim uživanjem približava se sada ovim strahotama... (Šiler: »O uzvišenom«). Sretan zbog onog što je upravo vidio, pretvara pobjedonosnu grozu u nešto grozno »lijepo«. I on sad prikazuje to lijepo onako kako zaštićenom izgleda ono što je grozno: tokom stoljeća, postaće od stravične maske suština ljepote.

2. Ko pravi strašnu masku? Preplašeni. Čega se plaši? Povrede tabua. Sredstvo za zastrašivanje je oruđe protiv osvete povrijeđenog tabua; konkretnije: strašna maska je glava nekog ubijenog, ratnički trofej koji služi za to da i

[116]) Geteovo djelo.

samog ubijenog zastrašuje. Identično je ono što plaši i što se želi poplašiti.

3. Od koga štiti maska Gorgone? Od Gorgone. Zašto je ona duh osvetnik nekog ko je zločinački ubijen? U čemu se sastojao zločin? U razbijanju matrijarhata.

4. Šta govori u prilog tumačenju da je Gorgona ubijena majka? Pripada tipu Erinija. A Erinije su žene: nijedan se ubijeni muškarac ne javlja u obliku duha osvetnika; od četiri zločina koje Erinije kažnjavaju, tri se odnose na nedjela počinjena protiv majke; one nisu osvetile ubistvo Agamemnona od strane Klitemnestre, žena i muškarac nemaju istovrsna majčinska prava. Još više nas uvjeravaju znakovi koji se specijalno odnose na Gorgone. Gorgonu je ubio njen sin Persej; njena protivnica koja triumfuje je muškaračka Atena, nemajčinska, pošto je potekla iz Zeusove glave. Ona je upravljala Persejevu ruku, kad je svoju majku pogubio; ona mu je stavila trofeje na štit, Aigis, ona je konačno Erinijama »Eumenidama«[117]) odredila njihovo skučeno mjesto boravka. Kad Eshil naziva Erinije »Eumenide« »starijim« od ostalih bogova, on hoće reći: one su božice iz matrijarhalne prošlosti, koje su sad, skinute s prijestolja, željne osvete. Ma koliko se znakovi razilazili, čak se još u vrijeme racionalističke kasne Antike može zapaziti praostatak: natjecanje u ljepoti između Gorgone i Atene, o kojem govori Apolodor, nije drugo do blaža verzija jednog mnogo važnijeg natjecanja između matrijarhalnog i patrijarhalnog principa (Vidi: »Gorgone« u Rošerovom »Opširnom leksikonu grčke i rimske mitologije« i Harisonovu »Prolegomenu«, 3. izd., str. 232—237 i »Temis«, 2. izd., str. 432 i dalje).

5. Šta ova interpretacija znači filozofski? Da »lijepo« nije izvorno jedan sebi dovoljan predmet, već »oruđe«; da se funkcija ovog oruđa sastoji u tome, da poplaši ono što plaši (osvetoljubive progonitelje); da je strah od »strašnog«

[117]) Erinije, božice osvete, slavili su u nekim krajevima Grčke, osobito u Ateni, kao »milostive« žene, »Eumenide«.

progonioca »strah zbog krivnje«, da u osnovi ovog straha leži neki zločin, odnosno uvjerenje da je počinjen nekakav zločin. — Ova veza zločina i ljepote, tuđa konvencionalnoj estetici, daje konačno opravdanje za raširenu tvrdnju da su »lijepo« i »dobro« identični: i jedno i drugo pretstavljaju triumf nad krivnjom.

6. Kakvu ulogu vrši ovo tumačenje Gorgone u našoj interpretaciji Kafke? Indirektnu. — Već su naše ranije analize objasnile da u Kafkinom djelu postoji veza između prestupa, krivnje i ljepote. Ali, kod Kafke ne postaje, kao u zbivanjima s Meduzinom glavom, strašno lijepim, već obratno, lijepo ponovo postaje strašnim. Dijalektički razvoj s Meduzinom glavom vodi od strašnih trofeja, što su prikačeni na štit, preko reljefa koji je još uvijek grozan, do »lijepog« reljefa (uvijek do reljefa, jer jako plastično prikazivanje Meduzine glave ne može nikako dozvoliti da ona ostane »prikačeni trofej«). Savremena umjetnost ponovo ometa ovaj razvoj od strašnog do lijepog. Ona se od lijepog vraća strašnom. Potsjetimo se, da je u vrijeme Kafke, poslije Prvog svjetskog rata postojala osobita sklonost prema maskama (kod Ruo-a i Nolde-a). Od slike, na kakvu smo navikli, postaće ponovo nagrda, koja nam se ceri. Temelji lijepoga, njegova apotropaion uloga, koja strašno pretvara u lijepo, potpuno je iščezla. Pošto su se ljudi u vrijeme poslije Prvog svjetskog rata osjećali, i to s pravom, potpuno nesigurni, izgledalo im je da praviti samo »lijepe« predmete znači jednu jalovu igru. Zato su se služili sredstvima umjetničkog djela da bi ad oculos demonstrirali tu potpunu bespomoćnost: stvarali su nagrđene slike, da bi sami sebe zastrašili i, nagrdama stvarajući strah, pobuđivali upravo onaj mutni osjećaj krivnje, od kog su bolovali ekspresionizam i entuzijazam Dostojevskog i koji će docnije igrati tako veliku ulogu u Hajdegerovoj filozofiji o egzistenciji. U borbi protiv bezbrižnosti, nazvane »građanskom« ili »filistarskom«, zahvatili su umjetničkim zahvatom, da bi sebe, u strahu, napravili egzistenci-

jalno bespomoćnim. Prikazivali su Meduze za kućnu upotrebu. Da bi okarakterisali situaciju, u kojoj je Kafka pisao, morali smo zato primijeniti Rilkeovu izreku: »Lijepo je samo u svom početku strašno«, za Kafku je, naprotiv, strašno na koncu lijepoga. Pa ako je dopušteno, da Rilkeovu izreku dalje variramo, djela one epohe slikaju čovjeka »koji se uzdržava, da se ne razori«: što je pak donekle i učinio čovjek, koji je učinio suvišnim da se prave maske. —

[10*]) O pozadini ove problematične »Ideologije stvaranja« vidi piščevu »Homeless Sculpture« u »Philosophy and Phenom. Reserch«,[118]) vol. V. § 7.

[11*]) Rudolf Vasata je dao značajno, nesumnjivo ne krivo, ali nepotpuno objašnjenje Kafkine »hladnoće« (u »Kafka — a Bohemian Writer?«[119]) The Central European Observer XXIII, 18). Po V.-i bio je njemački jezik njemačke manjine u Pragu jedan napola mrtav jezik, jezik kojim se zapravo nije govorilo već samo pisalo, kao recimo srednjevjekovni latinski, »unadulterated by any dialect«.[120]) Ovo objašnjenje je vrlo srodno našim (str. 20 i dalje) analizama koje govore o tome da Kafka nikom ne pripada. Baš u crtama, koje smo lično Kafki pripisali, Vasata traži crte grupe iz koje potiče. Protiv ovog se može primijetiti, da drugi pisci koji su proizašli iz istog miljea, kao recimo Verfl, nisu mogli ni dobro, ni rđavo govoriti na »hladan« način.

[12*]) I kod Kafkinog savremenika Šenberga nalazi se ovaj »negativni« pojam o uzvišenosti. Dok je prije romantička, postromantička ili impresionistička muzika još uvijek uznosila slušaoca u jednu pozitivnu, iako čisto čulnu, sferu razrješenja, Šenberg nas »izdiže samo« iz naše ravnine: gdje, ne može se reći. »Samo« pod znacima navoda. Jer ovaj korak u razaranju lažnih dimenzija razrješenja bio je

[118]) Fenomenološki časopis.
[119]) »Kafka — boemski pisac?«
[120]) »Neobljubljen ni u jednom dijalektu«.

fundamentalna mjera čišćenja. Nije slučaj da je Šenberg unio u muziku ono Stefan Georgovo »Ja osjećam zrak sa drugih planeta« (iz »Sedmog prstena«), koje naprosto prenosi u jedan čudan osjećaj.

[13*]) Ovaj izvorni smisao »religije«, što ga svakako s pravom zastupa moderna nauka o religiji, do danas se sačuvao u engleskom adverbu »religiously« = »skrupulozan«. »Religio« od »religere«, a ne od »religare«, vidi Salomon Rajnah, Orpheus, str. 1.

[14*]) Vidi piščev rad »Egzistencija i nihilizam« u »Neue Rundschau«, oktobar 1946.

[15*]) Prikaz je svjesno jednostran. Jer, situacija, označena naslovom »Pozivi bez onoga ko bi pozivao«, nije samo dijete religije koja odumire, već i unuk ili praunuk tradicije prirodnog prava, koja se od Antike nije uopće prikinula. Kako upravo ova tradicija nije prestala u razdoblju kršćanstva, pomiješali su se motivi prirodnog prava i sekularizacije. Čak i kad bog više ne bi bio prisutan, kaže Grocius, prirodno pravo bi i dalje važilo. Ma koliko ovo »kad« zvučalo oprezno, ono već pretpostavlja ideju o jednoj »autonomiji morala« (bez koje je »moral autonomije« nemoguć) i, premda uslovno, »smrt božju«. Sve do najmanjih izuzetaka (korištenje zahtjeva prirodnog prava u svrhu apriorizacije pozitivno-pravnih institucija), prirodno pravo je bilo jedan revolucionarni ferment, koji je nastojao da vladaru oduzme pravo da zapovijeda (monarhomahi) i vidljivo bio djelotvoran u objašnjenju »ljudskih prava« i u Kantovom razumskom pravu.

[16*]) Ako prvobitno »tabui« (kod tzv. »primitivnih« naroda) nisu imali još ništa s bogovima ili s bogom, moralni principi devetnaestog stoljeća nisu s bogom imali više ništa. Skoro bi se moglo, na osnovu formalne sličnosti predreligiozne i postreligiozne faze, pretpostaviti, da moral koji ima korijenje u religiji dolazi kao jedan intermezzo u povijesti morala — historisko-filozofska pretpostavka, koju ovdje ne možemo dalje slijediti.

[17*]) Platonizam morala, tj. stav koji priznaje moral, a da pri tom ne priznaje nekog ko bi moral nalagao ili sankcionisao, stavljao je pred ljude velike psihološke zahtjeve; a neobično velike u zemljama, u kojim se demokratski motivi, prikriveni u ovom platonizmu, nisu nikad društveno ostvarili, dakle u Njemačkoj na primjer. Jedan od uzroka za masovno prilagođavanje situaciji u Njemačkoj sastojao se u tome, da je ovim masama izgledalo kao spas baš to, da slušaju jednog zapovjednika, umjesto zapovijedi koje »vise u zraku«. Dok su u istinskim demokracijama citoyens[121]) u »moralu što lebdi« prepoznali sami sebe, odnosno zakonodavstvo koje su sami stvorili, u Njemačkoj je ova identifikacija bila nemoguća.

[18*]) Suvišno je podvući, da je u ovom spisu ujedno ponovo data i situacija ortodoksnih Jevreja, koji su se još pridržavali propisa, iako više nisu čuli živi glas svog boga. Kafkine metafore opisuju često više stvari u jedan mah. Kad bi one isključivo reflektovale o jevrejskim prilikama, bilo bi potpuno nerazumljivo, otkud se u njima sadašnjica tako strasno prepoznaje, kao što je to slučaj.

[19*]) Na slijedeći način može se formulisati ono što se odnosi na historijske veze skepse i umjetnosti: umjetnost se k a o umjetnost javlja u onom momentu, kad je već oslabila obaveznost mitskih ili religioznih sadržaja, datih u umjetnosti, no kad je povezanost s ovim sadržajima još živa. Bogovi kod Sofokla v i š e n i s u kao kod Hezioda nešto prirodno, ali j o š n i s u samo proste alegorije. Estetski fenomen dolazi između ovoga »ne više« i »još ne«. Posjetilac tragedije, kome bi se stavilo na srce i dušu da odgovori na pitanje, u kojoj mjeri su bogovi stvarni, morao bi dati dvosmislene odgovore. — Donekle analogno važi i za renesansne ljude koji su prikazivali kršćanski svijet. Izjave skeptika »lebde« analogno tome kako »lebdi« i estetski lijepo. Lijepo više nije

[121]) Građani.

bog koga se plašimo — ova nas formulacija vraća misaonom toku o ljepoti Meduze.

[20*]) Brodu[122]) je ova sakrilegija očito mučna. Kad tvrdi, da je konačno Kafka ponovo osvijetlio diferenciju između etičke i religiozne sfere, nije time ni u najmanjoj mjeri objasnio, zašto je Kafka bio prisiljen da božansku sferu prikaže kao l u p e š k u. »Beznačajan, sluzav, prljav — i ovo samo jedan simbol za pojavnost«, tvrdi Brod. Zaista neobičan simbol za pojavnost božju. Kafka misli ono što kaže i zaslužuje da ga uzmemo doslovno. Veliki uzor za ovo strogo dijeljenje religiozne i moralne sfere je naravno Kjerkegôrova »Pohvala Abrahama« (u djelu »Strah i drhtanje«) u kojoj se bog javlja kao onaj koji zahtijeva, a vjera kao moć da se vjeruje u p r k o s paradoksnom zahtjevu (da se žrtvuje Isak). »Njegov« (Abrahamov) »telos[123]) bio je viši, izvan etičkoga«, kaže Kjerkegôr i pri tome etičko poistovjećuje s »općim«. Dok je Agamemnom žrtvovao Ifigenju radi »općeg« dobra, Abraham je baš žrtvom »suspendovao« etičko, jer je Isak, kome je bog namjenio da bude sin praroditelja, pretstavljao baš ono »opće«. Svakako, Kafkin odnos prema »općem« razlikuje se radikalno od Kjerkegôrovog. Jer kod njega se, suspenzijom »etičkoga« odvija upravo ono »samo opće«, naime, vladavina svijeta iz Zamka. Ne može se, naravno, poricati da ova »suspenzija« postoji. Ali Kafka ne samo da ga utvrđuje, već to opće pretvara u jednu bogoliku instancu... instancu, koja ne samo da iziskuje da se Isak žrtvuje, već to i provodi.

[21*]) Ako postoji nekakav credo[124]), na koji potsjeća Kafkin credo ili »dubito«[125]), on nije jevrejski već, (apstrahujući od gnostičkog) k a l v i n i s t i č k i, koji je u izvjesnom smislu bio već i jedan tajnoviti »dubito«. — Slijedeći citati, koji kao da opisuju Kafkin svijet, odnose se na kalvinističkog boga:

[122]) Kafkin prijatelj i monograf.
[123]) Grčki: cilj, svrha
[124]) Latinski: »Vjerujem«, »vjeruju«.
[125]) Sumnjam.

1) »Besmisleno je primijeniti zemaljska mjerila pravednosti na njegove odluke i to pretstavlja povredu njegove majestetičnosti, pošto je on, i to samo on, slobodan, tj. nepodložan nikakvom zakonu. Njegove odluke možemo razumjeti i uopće upoznati samo do te mjere, do koje nađe za shodno, da nas uputi«. Ukratko: zakon stoji izvan zakona; bog želi agnosticizam; finitus non capax infiniti.[126])

2) »Bog me može poslati u pakao, ali, takav, nikad me neće prisiliti da mu odajem poštovanje«. Jer, on je prosti princip moći bez milosti.

3) »Adam ayant pêché nécessairement par le décret de Dieu, il a été digné de la mort éternelle«[127]) — tj. bog je odredio da zgriješi za ljubav osude, koju je već prije dao; krivnja i kazna su dakle invertisani.

Kako rekosmo, ove rečenice, koje bi se mogle odnositi na Kafku, opisuju Kalvinov svijet. Prva potiče od Maks Vebera i uzeta je iz njegovih Rasprava za filozofiju religije, I., 92). Druga je jedna Miltonova invektiva[128]) protiv Kalvinovog shvatanja boga. Konačno, treća rečenica je ekscerpt iz Paskalove polemike protiv učenja o predestinaciji iz njegovih »Écrits sur la Grâce«[129]).

Ova zapanjujuća paralela ide i dalje. U kalvinizmu, kao i kod Kafke, čovjek, pored toga što nema mogućnosti da sazna da li je primljen ili odbijen, pomilovan ili osuđen — ne posjeduje ni sposobnost za pripremu da bude primljen (Westminster Confessions[130]) 1647). To znači: on je potpuno neslobodan, a ipak metodički kroz čitav svoj život treba u tom izdržati. U kalvinizmu, kao i kod Kafke. Za oba važi nadalje: nijedan rad ne donosi radniku ništa, svaki je in maioram gloriam[131]) neke, ni žive, ni pravedne, već majstetične i nepojamne instancije. Nadalje: ono što je kod Kalvina askeza, kod Kafke je tuđinstvo. Voluptas[132]), koje se Kalvin naprosto otarašava proglašavajući je đavolskom, kod Kafke pretstavlja residuum[133]) koji ne može naći mjesto u carstvu otuđenja, iako jedan već prijatan residuum. — Kako je moguć ovaj paralelizam.

Pravi kalvinizam pretstavlja već jedno slabljenje kršćanske vjere; njegov osnovni tenet[134]) mogao bi glasiti: ja mislim da ne znam jesam li osuđen ili pomilovan. Dakle, vjera je već, kao kod Kafke, jedan religiozni agnosticizam, izvjesna religiozna skepsa. No, agnosticizam može biti socijalno progresivan faktor; to je bio Kalvinov agnosticizam: oduzeo je šansu izvjesnim neprogresivnim slojevima landed gentry)[135]) da dođu do milosti, koja je postala monopol jedne druge klase, kapitalističke. Jer, kalvinisti su vidjeli nešto što im istina nije dokazalo da će doći do milosti ali što ju je stvaralo: profitable[136]) povećanje poslova (Veber-Trelčova teorija). Štaviše, i sam bog kod Kalvina pati u neku ruku od svog silnog majesteta jer radi tog svog majesteta on je načelno nepoznati bog. Time je, uprkos svoj teokratiji, iz svijeta istjeran. Istjeran tako daleko da postaje moguće nešto slično svijetu bez boga; u daljinu iz koje nas on tobože može promatrati, no mi njega ne — time je već pripremljen onaj jednostrani odnos čovjeka i moći, koji vlada kod Kafke. Ali, već je i sam čovjek Kafkin čovjek. Pošto ljudima zapovijed da se pridržavaju »askeze na zemlji« zabranjuje da uživaju plodove svog rada, pošto profit treba akumulisati samo u božju slavu, čovjek se pretvara u nekog ko samo ekonomiše sa »stvarima«, dakle i sam postaje stvar. Kako je, s druge strane, sigurno da će se akumulisati zarada samo ako se čovjek razumije u svoj

[126]) Ograničeno biće ne može shvatiti neograničeno.
[127]) Adam je nužno kriv za odluku božju, on je zaslužio vječnu smrt.
[128]) Napad kojim se ismijava.
[129]) Spisi o milosti.
[130]) Vestminsterske ispovijedi.
[131]) Na veću slavu.
[132]) Naslada, uživanje.
[133]) Trag.
[134]) Načelo.
[135]) Plemićima zemljoposjednicima.
[136]) Što donosi zaradu.

posao, kalvinizam iziskuje potpunu idenitifikaciju sa zvanjem, dakle stručnjaštvo. To znači: čovjek ne treba da bude ništa drugo do funkcija (po mišljenju Bekstera, koji se nesumnjivo razlikuje od Kalvina). A kao funkcije mi smo opisali Kafkine ljude.

Nadalje, teorija predestinacije[137]) ne gleda samo na milost i prokletsko kao na odluke na koje ne možemo uticati jer ih je bog unaprijed stvorio, već smatra i bogatstvo i siromaštvo, odn. moć i nemoć u ovom svijetu zemaljskim simptomima za ove unaprijed stvorene odluke, i to otprilike tako, kako je Kafka opisao justifikaciju nemilosrdnog svijeta. Trelč je dao interesantnu primjedbu, da je poslije velike engleske revolucije, dakle u doba kad je klavinizam snažno uticao u Engleskoj, u zakonodavstvu bila isključena službena potpora siromašnih. »Malo ih je izabranih«, to važi i za život na zemlji i na nebu.

Jasno je da su gotovo svi kalvinistički stavovi paradoksni. Te paradokse je istina pripremilo klasično kršćanstvo: Qui enim in Domino vocatus est servus, libertus est Domini; similiter qui liber vocatus est servus est Christi«[138]) (1. kor. 7 V. 22). — no Kalvin je ove paradokse zaoštrio. Kalvinov čovjek, kao ekonomsko biće slobodan, neslobodan je tobože kad treba da se spasi; politički republikanac, čovjek je kao religiozno biće »teomonarhist«; kao konsument ne može koristiti ono što posjeduje kao producent: on svoje vlastito oslobođenje sprovodi, u neku ruku čak i kažnjava užasnom metafizikom neslobode i neposjedovanje prava na svojinu. Prvobitno, ove paradoksne odredbe odnosile su se na jedne i iste ljude, na sitne građanske trgovce i poduzetnike. Četiri stotine godina kasnije, u vrijeme kad je Kafka

[137]) Predodređenje.

[138]) »Ko je u Gospodu nazvan robom, slobodan je; isto tako ko je nazvan slobodnim, rob je Kristov.

pisao, dakle danas dodijelili su se naslovi »slobodan« i »neslobođan«, »posjednik« i »bez posjeda« klasama i funkcije, koje su prije pripadale nemilostivom Deus absconditus[139]) -u, preuzeo je otada sam svijet.

[22*]) Doduše, istina je da Kafka tamo, gdje kod njega »priroda« (miševi, šakali, majmuni itd.) govori ili djeluje, životinje nisu naprosto ljudi u životinjskoj koži, već su uvijek sasvim specifične životinje. Pripovijetka »Jazbina« napr., toliko je opsežna, da je ne bi mogla jedna obična tričava životinja ispuniti svojim refleksijama. No ipak, ova životinja ne pretstavlja »prirodu« u običnom smislu te riječi. Svako je »animal rationalis«[140]), životinja koja govori, koja unaprijed prevodi svoje predjezičko ponašanje na jezik i živi zapravo samo u refleksijama. Ali, bitno je za ono što u helenskom ili kršćanskom duhu nazivamo »prirodom«, da je nešto »predjezičko«, ništa zamišljeno, već ono, što jeste.

[23*]) Nakon naših izvoda o metaforama, ne treba više da nas čudi što se Jevreji u ovoj pripovijeci javljaju kao miševi. U osnovi pripovijetke leže metafore: »domaćini« i »gosti« (vidi i Merike: »osrednji gosti«, »osrednji dom«) i izraz »sitno svirati«. Ovu pripovijetku je lakše interpretisati od svake druge Kafkine. Jednadžba sadrži previše poznatih stvari, da bi bila tek nešto »naročito«. Kad napr. Jozefina zahtijeva da je oslobode »svakog rada«, u tom se odražavaju zahtjevi talmudista za potporom od strane općine. Ova pripovijetka stvara utisak, da je Kafka, nesposoban da ne govori u »metaforama«, u isti čas osjećao potrebu i da masku sveže, i da je strgne.

[139]) Skrivenom bogu.

[140]) Razumna životinja.

POGOVOR DJELU

Andersova studija o Kafki savršena je po raznim svojim komponentama. Među bezbrojnim interpretacijama Kafkinog opusa, djelimično ispravnim ili sasvim pogrešnim, svjesno tendencioznim ili nužno ograničenim, ona je jedina nastala na temeljima nekoliko osnovnih marksističkih stavova. Nije konstruisana prema izvjesnom željenom cilju ili unaprijed stvorenoj ideji koja bi odgovarala interesima nekog kruga s posebnim programom (kao što je napr. egzistencijalistički ili klerikalni); ona, dakle polazi isključivo od samog materijala koji je preostao za Kafkom i u njemu ne nalazi ono što bi već prije htjela da nađe. Ovaj naučni metod je autoru omogućio da ne ostane u uskim i uskogrudim okvirima »stručnjaštva«: jer, da bi se bilo koji predmet do konca objasnio, da bi se otkrila njegova najskrivenija suština, potrebno je iz njega izaći. I zato Anders stavlja Kafku »u široko razvijeni horizont općih (moralnih, religioznih filozofskih, historijskih, društvenih i literarnih) problema«. Zahvaljujući tome, ova knjiga nije korisna samo za čitaoce koje zanima taj neobični i veliki pisac »Zamka«. Na primjeru Kafke i oko njega, autor je učinio mnogo više: zasjekao je u srž estetskoumjetničke problematike uopće i s finim, delikatnim postupkom otkrio pretpostavke savremenog književnog stvaranja napose. Dao je jednu historijskokulturnu kritiku.

U tom mu je pomogla izvanredno velika erudicija i poznavanje mnoštva veoma različitih oblasti. Međutim, da bi u što manjem obimu dao što više, Anders je pisao stilom

koji pretpostavlja veće predznanje kod čitaoca. On rado iznalazi sitne modifikacije neke misli, ali ih često dotakne tako brzo i lako, da je potrebna najveća pažnja da se ne previde. To otežava čitanje, ali i prevođenje. Nastaju osobite teškoće u prevođenju supstantiva, jer ako se, često složeni od pet šest riječi vezanih crticama, razlome, gotovo će se neprimjetno pomjeriti njihov smisao. Da smisao ne bi zamijenio, morao sam ponekad upotrijebiti nešto usiljeniju rečeničnu konstrukciju ili se poslužiti primjedbama pod tekstom. Ima mjesta koja su i njemačkom čitaocu teška. Radi lakšeg razumijevanja knjige, ovdje ću istaći osnovne Andersove teze.

Anders je utvrdio da je Kafka na umjetničkom planu prikazao onaj isti fenomen otuđenja (»Entfremdung«) čovjeka u svijetu o kojem je Marks pisao u svom »Kapitalu« i u ranijim radovima. U klasnom društvu »roba se fetišizuje« na taj način što joj čovjek, svom vlastitom produktu, pripisuje svoja vlastita svojstva. Tako roba, »stô koji u svojoj drvenoj glavi porađa mušice« počinje da vlada svojim tvorcem, da ga otuđuje od svijeta stvari i samog de facto pretvara u stvar.

To je Kafkin svijet: on »potpuno odgovara«, piše Anders, »današnjoj tehničkoj civilizaciji koja sve uzima kao sirovinu i izvor snage i iskorjenjuje sve što se ne može iskoristiti, pa i ljude«. U tom svijetu čovjek se ne otuđuje samo od svijeta, već se i samootuđuje, otuđuje se od vlastite suštine, ljudskosti. Ovo neljudsko u čovjeku stari su vidjeli u njegovoj »životinjskoj prirodi«. Tako su nastajale basne koje su izvrtale ovaj odnos: da bi pokazali kako su ljudi životinje, stari su pisci fabula pridavali životinjama ljudske odlike. Kafka je danas, izvrsno opaža Anders, »da bi ožigosao skandal »ljudi su stvari«, iznašao fabulu u kojoj stvari nastupaju kao živa bića«. Time je Anders dao čvrstu polaznu tačku, otvorio mogućnost da se objasni sama suština Kafkinih djela.

Po Andersu, kao i po Marksu, podjela rada čini ljude necjelovitim, disharmoničnim bićima. Oni postaju apstraktni, što znači: otcijepljeni od punine života. I Kafkine figure, veli Anders, pretstavljaju ovakve apstraktne ljude. Njihova apstraktnost data je time što ih potpuno determiniše njihova funkcija u mehanizmu aparata čiju namjenu uopće ne poznaju. Ova necjelovitost čovjeka poprimila je užasne oblike »pod fašističkim terorom, pod kojim«, piše Anders, »niko ne zna š t a se svakodnevno od njega traži, zašto se nešto traži — ali, gdje se od njega očekuje da najskrupuloznije ispunjava ono nerazumljivo i nepoznato«.

Čovjek je apstraktan kad ga čitavog reprezentuje njegov poziv, uloga koju u svijetu vrši i kojoj odgovara određeni kvantum moći. Da bi pokazao koliko je apsurdno ovako identifikovanje čovjeka i njegovog zvanja, Kafka iznalazi, veli Anders, apsurdna zvanja. Funkcija koja je sama po sebi apsurdna upozoriće, više nego pozivi na koje smo se priučili, da je besmisleno čovjeka poistovjećivati s njegovim pozivom. Tako u »Procesu« nailazimo na zvanje »bičevaoca«, koji se osim bičevanja ne bavi ničim drugim i ni u šta drugo ne razumije. U ovome je Kafka, piše Anders, bio upravo »profetski realist«: »Da je čovjek koji nije imao originalne isprave s kojima bi se podudarao, važio »kao ništa«, da građanski uopće nije postojao — povijest je potvrdila jednako kao što je onaj koji je »postavljen za bičevaoca« uistinu bičevao«.

Marksovo učenje o otuđenju i apstraktnom društvu pretstavlja tako polaznu tačku u Andersovim izvodima: ono ga je dovelo do centralne teze čitave knjige: »ljudi su stvari «. Iz ove teze proizlaze mnoge druge, među kojim je, kad se radi o jednom književniku, i ona najvažnija: Kafka je realist. Ona prodire do najsitnijih detalja u Andersovim tumačenjima. Naprimjer. U otuđenom svijetu pojedinac živi »pred očima svijeta, tj. pod kontrolom«. Zato se Kafka služi kategorijama i rječnikom svijeta koji ga ne prima, zato izgleda da se njegove »figure« promatraju izvana. Kako

je čovjek postao stvar, on u Kafkinom djelu nije nikakav »junak«, već »figura« ili »marioneta«.

Kafku u inostranstvu, a često i kod nas, obično shvataju kao egzistencijalističkog pisca. Tome daje povoda baš naličje Kafkinog realističkog postupka. U njegovim djelima nailazimo na toliko nevjerovatnih i besmislenih stvari, da nam se u prvi mah sve to čini kao izraz jednog subjektivnog nenormalnog stanja ili bizarnog shvatanja samog pisca. Međutim, Andersova najveća zasluga je u tome, što je nepobitno dokazao da je sam objektivni svijet nenormalan i besmislen i da je Kafka u svom djelu otkrio njegovu prikrivenu suludost. Jer, ako u svijetu vlada otuđenje, Kafka nije nadrealist ili mistik, dok piše tuđim jezikom i stilom, dok i čitaoca otuđuje od tog svijeta.

Tako Anders u prvom poglavlju (»Ovaj svijet kao svijet s onu stranu«) analizuje Kafkin realistički metod. On se sastoji u tome da svoje predmete stavlja u umjetnu sredinu i specijalne položaje, kako bi se mogla uočiti i izdvojiti njihova nenormalnost. Inače, u »prirodnom« poretku ne zapaža se da je svijet sulud, jer je njegova suludost prikrivena navikama, jer je ona prosjek koji se smatra normalnim. Kad bi Kafka pisao na »prirodan« način, ne bi bio realist. On sa svojim predmetima mora da eksperimentiše, kao i nauka što čini. Ne bi se mogla otkriti struktura atoma da nije otrgnut iz njegove prirodne sredine i stavljen u komoru.

Druga strana Kafkinog realističkog metoda je nešto sasvim Kafkino (drugo poglavlje: »Ne simboli, već metafore«). Ovdje je Anders upravo ingeniozno otkrio tajnu Kafkinih djela i našao ključ bez kojeg ona ponekad ostaju potpuno nerazumljiva. Bez ovog ključa desilo se, naprimjer, da jedan profesor njemačke književnosti u Njemačkoj nije bio u stanju da objasni smisao pripovijetke »Preobražaj«. A Anders to čini veoma lako i sigurno (str. 45). Kafka »crpi iz zatečenih rezervi, iz karaktera slika, iz jezika. Metaforičke riječi uzima doslovno«. U tome je ključ.

Kafka »pojmove nadomješta slikama«, »istine sleđuje« i inkarnira ih u obliku stvari. On nečulne stvari pretvara u čulne i jedan mišljeni odnos u materijalni. To zbunjuje i izgleda neobično jer se prvi put javlja u historiji književnosti. Ali, time ne gubi ništa na svom realizmu. Štaviše, dobija: istine postaju gotovo opipljive i slike nabijene smislom.

Kafka svojim primjerom najbolje pokazuje da se realizam ne sastoji u prostom kopiranju i preslikavanju stvarnosti, tj. u prikazivanju onoga što se ostvarilo. Time ne mislim na onu Andersovu misao da je Kafka »profetski predviđao« ono što u njegovo vrijeme još nije bilo, onaj masakr bića što je došao tek poslije njegove smrti. Realizam u umjetnosti je kompozicija složena od elemenata kojima ne samo da pojedinačno ne moraju odgovarati pojedini fakti, nego im, i kad ih uzmemo zajedno, kao jedinstveni izraz, ne mora odgovarati ništa ostvareno. Najtačnija slika stvarnosti svakako nije umjetnina. Realizam ostaje najpuniji realizam već po tome što daje izraz jednoj mogućnosti, dakle onome što u realnosti virtuelno leži. Samo ako tako shvatimo suštinu realizma moći ćemo objasniti i kako je Kafka m o g a o predvidjeti budućnost. Da se kod Kafke radi o mogućnostima, pokazuje čak i sama formalna struktura njegovih rečenica. One su mahom kondicionalne, uvjetne, prepune onoga »kad bi«, »da bi«, »ako«, »ukoliko«. Anders je ovu činjenicu veoma lijepo ilustrovao analizom pripovijetke »Na galeriji«.

Kafka ne slika jer to znači podvostručavati: on stvara. Stvoriti znači dati život nečemu što još nije bilo. Zato on iza slike (iza činjenica) zahvata u suštinu i pretvara je, pregrađuje u drugu sliku. No ova nova slika ne liči liku samih činjenica: ona je novo biće, biće čija konsistencija, vitalnost i sposobnost za autonoman život ne zavise od njene sličnosti sa bilo kakvim modelom. Kafka dakle ne slika pojavu, ali ne slika ni suštinu: on samu, čistu suštinu pretvara u pojavu. Kako je suština data u realnosti samo

preko pojave, ali ne **kao** pojava, Kafka stvara novo neviđeno biće i njegovo je djelo u najpunijem smislu te riječi: tvorba. Samo ako se ovo prihvati, može se razumjeti zašto Anders ističe da se Kafka ne izražava već da tvori.

Kafkin realizam se dakle ne sastoji u tome što bi on reprodukovao stvarnost, što bi je vjerno i autentično prikazivao, već u tome što je uspio da moguće prikaže kao stvarno. Stvarno je jednom dato, a moguće uvijek može biti. Njegov realizam je dubok po tome što je ovom mogućem pridao krv i meso, što ga je pretvorio u sliku koja djeluje potpuno kao stvarna. Da budućnost i nije donijela sa sobom ostvarenje ovog mogućega, da dakle umjetnički sagledana mogućnost i nije postala aktuelnost, Kafka ne bi bio u manjoj mjeri realist. Njegove slike djeluju ubjedljivo po tome što su kao slike savršene do te mjere da čovjek pada u iluziju da im samim pripiše stvarnost. Kafkina djela bude estetsko sviđanje, jer ono što je umjetno prikazuju kao prirodno — lijepa su kao proizvod vještine. Ne zaboravimo na zajednički korijen riječi: »umjetnost«, »umjetno«, »umijeće«.

Izgleda da su u Andersovoj studiji najslabija, iako ne potpuno netačna, ona mjesta (u poglavlju »Meduza«) na kojima ljepotu Kafkinih djela želi objasniti iz efekta koji izaziva ono što je strašno. Djeluje barem dosta neuvjerljivo kad Anders, u nastojanju da dokaže kako kod Kafke, na osnovu toga što i strašno i lijepo bude osjećaj distance, lijepo nije ništa drugo do strašno koje ne prijeti, koje nas lično ne može ugroziti. I kad bi estetski lijepo bilo ono što se »bezinteresno sviđa«, ne mora se sve što je bezinteresno sviđati. Strašno se kod Kafke ne sviđa zato što nas ne ugrožava, već zato što je produkt, što je na umjetan način proizvedeno. Strašno po sebi uzeto, kao jedna slika stanja, treba prije povezati sa istinitim, nego sa lijepim. Svemu kod Kafke, pa i strašnom, divimo se kao jednom djelu. To znači da nam se sviđa baš samo umijeće.

Kafkino djelo je istinito po tome što daje suštinu pojava, utoliko istinitije što ne prikazuje same pojave koje mogu biti i slučajne. Međutim, ono ne bi bilo samo po tome umjetnička tvorevina: suštinu pojave daje i nauka (Marks je takođe odredio karakter otuđenja). Ono je umjetničko zahvaljujući tome što je ovoj suštini pridalo tijelo — što je unutarnje iskrenulo na površinu, skrivenu srž učinilo opipljivom, vidljivom. I ova materijalizovana suština, ovo opće kao konkretno, živi i izgleda potpuno kao i ostala konkretna bića. Kafkino djelo je konačno, umjetnički istinito zato što je sama istina pretvorena u umjetninu. Istina u tom djelu i pomoću njega »egzistira«.

Andersova primjedba da se Kafka ne izražava, već da tvori, čini, pravi, svakako je od izvanredne vrijednosti. Za jednu uporednu historiju umjetnosti, za estetiku, sociologiju umjetnosti, pa i za historiju kulture, neobično je važna ova njegova podjela na umjetnike koji »se izražavaju« i na one koji »prave«. Anders je dobro vidio da ova potreba za samoizražavanjem vuče svoje korijene u rusoovsko-pietističkim ispovijedima. Ako se ona javlja u onim razdobljima i društvenim situacijama, kad je izolovani umjetnik morao svojom umjetnošću prekoračiti granice koje mu je društvo postavljalo, odnosno kad ga je njegova umjetnost, kako veli Anders, »upravo kao izraz morala opravdati«, postavlja se pitanje zašto je ne nalazimo i kod Kafke. Zašto se Kafka »opet više ne izražava«? Kafku zaista treba ubrajati među umjetnike koji »prave«. Ali, mislim iz sasvim drugog razloga nego umjetnike klasike. »Objekt koji je on (klasični umjetnik) pravio nije bio namijenjen tome da pokaže njega sama, već da odgovara određenim društvenim situacijama«, kaže Anders. A Kafka je živio u jednom nemirnom razdoblju, u vrijeme kad interesi pojedinca nisu nailazili na razumijevanje zajednice, kad bi dakle i on, kao usamljenik, morao nastojati da se izrazi i da se preko izraza manifestuje. I zaista, njegovi savremenici bi-

jahu umjetnici izraza, ekspresionisti. Zašto se po ovoj osobini, što je dijeli sa umjetnicima klasike, Kafka izdvaja iz kruga svojih savremenika? Zašto se i on ne izražava?

Na ovo pitanje Anders ne daje odgovor, a nije ga ni tražio. No izgleda da ga treba potražiti baš u Kafkinoj, specifično Kafkinoj usamljenosti. Kafka se u svojoj usamljenosti toliko izolovao, toliko izdvojio i otuđio od svijeta, da mu nikakav izraz, ma koliko bio savršen, ne može pomoći da pređe granicu, da uđe u svijet, da naiđe na solidarnost. Za njega je, kako kaže Anders, »ovaj svijet s onu stranu«, pa je sama ova činjenica dovpljna da spriječi svako njegovanje »samoizražavanja«, dovoljna da pokaže kako je svaki pokušaj da se izrazi unaprijed osuđen na neuspjeh. Naravno, apstraktno društvo, bolje reći, apstrakcija od društva, taj masiv moći i ništa više, ne želi, a i ne može razumjeti čovjeka bez moći, pojedinca koji i nije baš najbolji šarafčić jer se pita o smislu i svrsi čitave ove mašinerije. Kafka je bio svjestan da mu njegovi spisi neće pomoći da naiđe na razumijevanje, pa je zato i zamolio svog prijatelja Maksa Broda da poslije njegove smrti uništi čitavu njegovu zaostavštinu.

Kafka »se« dakle ne »izražava«, jer mu to ne može pomoći, jer se kontakt svakako ne može uspostaviti. On »pravi«, ali kao što vidimo, ne radi toga što bi njegovo djelo moglo postati svojina društva, već, upravo obratno, radi toga što je to uopće isključeno. Kafka je umjetnik koji, kako bi rekao Niče, »od svoje slabosti pravi djelo«. Međutim, dok pisci koji se ispovijedaju osjećaju olakšanje kad djelo dovrše i čini im se da su nekako kao »očišćeni«, Kafka uopće ne može djelo dovršiti, jer kao fundamentalno tuđ, nikad neće biti primljen i shvaćen. Kafka je svjestan da slabost ostaje slabost i kad se od nje napravi djelo. Zato je sasvim logično što je htio spaliti svoje spise.

Kako se sve u Kafkinom djelu odvija u krugu, bez sadržajnog rješenja i smirenja, često prevladava tendencija

da se to smiri na jedan formalan način, da se »ukoči«, »okameni«.

Čini se da istovjetnost svih pokušaja koji dolaze omogućava da nastane ovo »okamenjenje«, omogućava da se prošlost, sadašnjost i budućnost fiksiraju i sažmu u jednoj istoj slici. Sliku ne zahtijeva sâmo ukidanje, »paralizovanje vremena« koje bi, po Andersu, dolazilo kao posljedica straha (»u strahu vrijeme prestaje«). Da je tako, strah bi uvijek morao pratiti događaje i pojavljivati se uvijek tamo gdje se nalazi ono Kafki tako svojstveno okamenjenje. Već primjer koji sam Anders navodi, inače veoma ilustrativan za fenomen okamenjenja, ne služi za opis situacije koja bi bila strašna: »... rana zadata munjom koja još traje«. Vrijeme je paralizovano ne radi straha, već radi vječitog obnavljanja bola. Izgleda da konačni uzrok korištenju ovakvih slika leži u ponavljanju događaja bez stvarnog smirenja. Zato paralizovanje vremena nije posljedica straha, već posljedica vječitog vraćanja.

Druga je stvar što u Kafkinim spisima nalazimo zaista mnogo strašnog i zastrašujućeg i što je Anders uzroke tome otkrio na veoma invenciozan način. Za onoga koji nema pristupa, ovaj svijet ostaje najveća tajna, za onoga koji je stavljen van zakona, taj zakon mu izgleda nerazumljiv, neprotumačiv. Kako u svijetu de facto nije, t. j. kako mu ne pripada, on ga ne poznaje, a strah upravo zrači iz tajni i svega što je nepoznato. Zato Anders ima potpuno pravo kad kaže da je Kafkino neznanje politički fenomen i izraz nemoći.

Veoma je interesantan baš ovaj dio u kojem Anders proučava moralne i pravne probleme koji su u dvadesetom vijeku postali aktuelni. On je prepun kritike građanskog morala, osobito u razmatranjima o »zakonima bez zakonodavca«.

A u posljednjem poglavlju Anders je veoma dokumentovano dokazao da Kafka nije jevrejski teolog, kakvim ga mnogi žele učiniti, već da kroz njega progovara egzi-

stencija i položaj Jevreja u svijetu. Jevreji su naime bili izopćeni i prognani, unaprijed osuđeni. No, umjesto s jevrejskom religijom, Kafkin nazor pokazuje izvjesne sličnosti s protestantskim, osobito s Kalvinovim učenjem. U ovome se treba složiti s Andersom: već kod Kalvina bog sam boluje od svog silnog majesteta; on je toliko udaljen i nepristupačan, da u osnovi ostaje n e p o z n a t i b o g. A kod Kafke je toliko jasno i očito da ne samo da ne zna kakav je bog (po znacima sudi samo da je zao, ukoliko uopće postoji), nego ne zna ni u kakvog bi boga trebalo vjerovati. Njegova je sumnja toliko duboka da je iz nje nemoguće napraviti vjeru. Zato ga je Anders izvrsno okarakterisao ubrojavši ga među »stidljive ateiste«.

Utvrđeno je, dakle, da su Kafkina sumnja i zdvojnost izraz nemoći i slabosti. Utvrđeno je još da je moral uvijek na strani moći i da je kriv onaj koji je kažnjen. Ali je pogrešno, poput Andersa, smatrati da se Kafka miri s tim stanjem, da se samounižavanjem i poniznošću želi »glajhšaltovati«, dodvoriti i prilagoditi. Ako to rade njegove figure, ne smije mu se samom pripisati. Kafka daje život najrazličitijim mogućnostima, a i ovo »glajhšaltovanje« je jedna od »mogućnosti«, iako ne njegova vlastita. U tome je osnovna, možda jedina greška Andersove studije, što samom Kafki pripisuje pomirenje s neizdrživo glupim i moralno ogavnim stanjem, što ga je kao umjetnik tako savršeno oslikao. Da je Kafka želio ući u takav svijet, ne bi ga mogao tako realistički prikazati: njegovi bi ga osjećaji uljepšali. Ako »Kafka nije znao kojem svijetu i kojem raju treba da pripada«, znao je barem kojem ne treba. U ovom pogledu može se reći samo »pro Kafka«, a ne i »contra«.

Anders je dakle »za Kafku« kad se radi o njegovom realizmu i umjetničkoj perfektnosti, ali je »protiv« kad se radi o njegovom moralnom stavu. On smatra da je Kafkino »moralno poslanstvo „sacrificium intellectus", a političko: samoponižavanje« (str. 32); da Kafka želi svakako u svijet ući, pa bez obzira da li je taj svijet sistem slobode

ili neslobode (str. 37); da je prihvatio društveni sud po kojem je bijeda »zaslužena« (str. 42); da je »religiozno ponizan« (str. 56); da se divi sili (str. 64, 65); da njegova pozicija dopušta još samo samounižavanje i zdvojnost« (str. 82); da negaciju religioznog pretvara u religiozni negativum (str. 90) itd. Pa ipak, pored argumenata koje smo gore naveli, ovoj moralnoj ocjeni se suprotstavljaju i neki Andersovi zaključci. Napr. na str. 31: »Kafka vidi... problem tuđinca... očima onih koji tuđinca ne primaju«. Ili na str. 72: ... »on sebe gleda očima svijeta«. Ali, baš u tome je ona inverzija, koju je Anders tako izvrsno prikazao u prvom poglavlju. Kafka se služi jezičnim stilom svijeta, on o sebi govori nekako izvana i time stvara onu »negativnu eksploziju«. On otuđenje uzima bukvalno, kao prebivanje izvan svijeta. Njegovi likovi prihvataju sudove društva zato da bi se pokazala njihova apsurdnost u samom narušavanju individuuma. To je taj realistički metod: o figurama se govori materijalno izvana, jer se duhovno nalaze izvan. Unutar ovog metoda igra ulogu i onaj »ritualizam bez rituala«, bez određenog sadržaja: »Izvršavaj precizno dužnosti koje ne poznaješ!« To nije Kafkin stav, nego ga u svojim figurama provodi do krajnjih granica da bi pokazao koliko je strašan taj imperativ sile.

Kad Kafka govori o »svijetu«, on misli na svijet uopće i ono što doživljava u svom kapitalističkom društvu, uopćava i proširuje na čitav svijet. I Anders jednostavno govori o svijetu u cjelini, premda pod tim svijetom treba misliti na kapitalistički, odnosno nesocijalistički. Tako na str. 71 piše: »Jer, Kafkin stil je, svakako po prvi put u književnosti, »uzvišen« radi **distance od svijeta u cjelini** —

ne radi distance čovjeka jedne klase od neke više klase unutar istog svijeta«. Ali, samo u klasnom društvu, gdje je proizvodnja stihijna i gdje se ne poznaju zakoni koji je određuju, »roba se fetišizuje« i čovjek poprima njena svojstva, pridajući joj svoja. U ovoj maloj digresiji treba naglasiti, da se pod »suludim svijetom« mora misliti samo na određeni, Kafkin svijet. A u ovakvom svijetu Kafka se nalazi u zaista bezizlaznom položaju. Otuđenje je u tome što ne može prodrijeti u taj masiv moći, ali otuđenje bi bilo i kad bi u njega prodro, kad bi se s njim identifikovao: da ne osjeća kako stoji izvan, ne bi ni primijetio da je ono unutra tuđe i strašno. On ne može izdržati izvan, ali ne može ni da uđe, odnosno ne bi smio. Jedini izlaz bio bi, kad bi Kafka živio u drugom svijetu, u svijetu koji nije poznavao. Ali, dobivši taj izlaz, prestao bi biti Kafka. Ovako mu je preostalo samo da »svijet tumači, jer drugi njime vladaju i mijenjaju ga«.

Razumije se po sebi, da Kafkin način doživljavanja i pisanja ne može preuzeti jedan naš književnik: takav način rodio se u atmosferi birokratskog poretka austrougarske monarhije, pa ako i poslije važi, važi u sredini gdje se birokratizam javlja i gdje se čovjek tretira kao stvar. Kako danas u našoj zemlji čovjek ima sve uslove da razvije ono humano i plemenito u sebi, da gradi istinski ljudske odnose, on ne može čovjeka prikazati kao stvar.

Kafka nije vidio u čemu je spas i kako se može izvući iz te neljudske situacije. U tome bi mi možda morali biti »contra«. Ali, treba uvidjeti da je ta situacija data u kapitalističkom društvu i da je Kafka realist baš po tome što iz njegovog djela možemo vidjeti kakvo je to društvo. Kafka nije mistik, ni egzistencijalist, jer ne zamagljuje i ne izvrće, već otkriva. A ako ga neki mistici i egzistencijalisti prisvajaju i na svoj način interpretišu, to je smiješna zabluda i nesporazum, kako se iz Andersove knjige može vidjeti.

A kako »društveno biće određuje društvenu svijest«, Kafki ne možemo predbaciti njegovu izgubljenost i zdvojnost. Ne bi bilo dobro kad bi Kafka u svom svijetu dobro živio.

Prevodilac

Ginter Anders

KAFKA — ZA I PROTIV

*

Korektor: Nusret Idrizović / Naslovnu stranu izradio: Muhamed Bravo

Izdanje: Izdavačkog preduzeća »Narodna prosvjeta«, Sarajevo

Za izdavača: Mustafa Zirić

FRANCUSKA KRITIKA O ROMANU »DOBAR DAN TUGO«

I šta, nijedne slabosti u kompoziciji, nijedne greške u stilu! Ovo izgleda kao nešto što se ne da zamisliti.

*

Ah! Mlade djevojke današnjice nemaju više ništa da nauče, pa čak ni to da im pođe za rukom da u jednom dahu napišu roman tako rijetke vrijednosti, koji upravo postaje roman o kome se govori.

Pierre Loewel (L'Aurore)

Napisati svoje »opasne veze« sa manje od 20 godina, tu pokazati toliko iskustva, talenta, i tu sprovesti jedan cinizam, spokojniji i od nevinosti, — priznajem da mi se čini kao nešto što iznenađuje.

Guermantes (Le Figaro)

Bez oklijevanja čitajte ovo malo remek-djelo: svirepost je u njemu nedužna, nepristojnost je tu nevina: Fransoaz Sagan zauzima odmah mjesto u tradiciji velikih romansijera — moralista.

J. J. Alexandre (Le Maine Libre)

Gospođica Sagan sjedinjuje odmah u početku djela sve kvalitete koji nedostaju mladim piscima, a i prilično broju starih.

Henri Amoroux (Sud-Ouest)

To je najupadljivija priroda pisca koja se iza toliko vremena pojavila u tako mladim godinama... Nakon dvije stotine strana žive i pouzdane proze, gdje sam tempo romana zabacuje pravilnost i humor s nervoznom gipkošću, zapečatio je osamnaestogodišnji pisac ovim trima riječima (Dobar dan, tugo!) jedno umjetničko djelo.

André Rosseau (Le Figaro Litteraire)

Klara Malro

»DUŽIM PUTEVIMA«

(Roman)

Roman Klare Malro se upisuje u niz onih analitičkih djela unutrašnjeg života koja su u isto vrijeme i vladanje pisanjem i vladanje osjećajima. Njegov sadržaj je psihološki postavljen problem žene čija društvena aktivnost je negirana afirmacijom njenog muža. Iz te društvene negacije proističe nužno i misao o negaciji intimnih prava i sloboda žene, misao koju je Klara Malro preko stranica ove knjige inventivno saopštila.

Fransoaz Sagan

»DOBAR DAN TUGO«

(Roman)

Fransoaz Sagan je sa nepunih 19 godina napisala ovaj roman i dobila nagradu francuske kritike. Roman je izazvao senzaciju. Kritičari su se oštro podijelili za i protiv njega. Jedni tvrde da je to monstruozan rezultat iskvarene mašte degenerisanog djeteta, dok drugi smatraju roman »Dobar dan tugo« deklaracijom iskrenosti, invencije i dubokog sagledavanja francuskog društva — njegovih najviših krugova.

Žan Kasu

»KRATKO PAMĆENJE«

(Politički eseji)

Gorka je ova knjiga Žana Kasua. To je gorčina čovjeka kojim ovladava navala razočarenja pred tamnom stvarnošću u kojoj se danas nalazi njegova zemlja. Njen centralni motiv je problem savremene Francuske koja je izgubila ono prvorazredno mjesto u svijetu koje je imala.

N. G. Smirnov

»ŠPIJUN KENT«

(Roman)

Roman koji ima istinitu sadržinu, ustvari je dnevnik jednog engleskog oficira, po imenu Edwarda Kenta, koji u svojstvu špijuna obilazi razne gradove i vrši špijunažu. Na zanimljiv način opisuje se niz uzbudljivih doživljaja Kenta, na koje je nailazio pri vršenju špijunske dužnosti.